

Jeana Laura da Cunha Santos

Tese de Doutorado

**Experiências pioneiras de
Machado de Assis *sobre* o jornal**

Tese apresentada junto ao
Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina

Florianópolis, outubro de 2002

Resumo

A autora se propõe trazer à tona um instante pioneiro de experimentação do corpo móvel e público do jornal através da perspectiva de Machado de Assis na virada do século XIX para o XX. Tal perspectiva se dá, num primeiro momento, quando o autor carioca faz a travessia do livro ao jornal por intermédio da crônica, e, num segundo momento, quando faz a travessia ao revés: do jornal ao livro através de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Nestas passagens, Machado de Assis elucida algumas percepções novas no imaginário da época, subscritas aqui pelas experiências de fragmentação, movimentação, choque e coletivização do corpo cultural e social, refletidos na forma moderna e reproduzível do jornal.

Tais experiências, promovidas pela perda da aura artística numa época de reprodutibilidade das técnicas, seriam teorizadas muitos anos depois por Walter Benjamin no contexto europeu. Já no capítulo inicial, a autora busca no filósofo alemão fundamentos dialéticos para apoiar a visão machadiana do veículo, em que pese a distância de tempo e espaço entre os dois autores.

Abstract

The author proposes to bring up a pioneer instant of journal's mobile and public body experimentation through Machado de Assis' perspective by the turning from 19th to 20th century. Such perspective occurs, at first, when the author crosses from book to journal through his chronicle, and, further, when he does it backwards, from journal to book, through *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

During these crossings, Machado de Assis elucidates some new perceptions of that time imaginary, here subscribed by the experiences of fragmentation, movement, shock and collectivization of the social and cultural body, reflected in the modern and reproducible form of journal.

Such experiences, promoted by the loss of the artistic aura in a time of reproducibility of techniques, have been years later theorized by Walter Benjamin in the european context. In the first chapter, the author searches, in the german philosopher ideas, the dialectical fundamentals to support Machado de Assis' vision of the vehicle, in spite of the amount of time and space between both of the authors.

Agradecimentos

Vão aqui algumas pessoas e instituições as quais gostaria de agradecer por terem contribuído para a realização deste trabalho.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em especial ao Prof. Dr. João Hernesto Weber pela acolhida e orientação e à Profa. Dra. Ana Luiza Andrade que orientou os meus primeiros passos. Sou grata aos colegas que trocaram comigo não só suas idéias e argumentações teóricas, mas o convívio e a amizade para os bons e para os maus momentos, as duas pontas que se complementam na realização de uma tese, em especial a Dilma Beatriz Juliano e a Simone Ribeiro da Costa Curi.

E, por falar em bons e maus momentos, agradeço ao meu companheiro Francisco Karam por tê-los suportado tão bem e, mais que isso, contribuído com livros e informações que auxiliaram o desenvolvimento da parte jornalística do meu trabalho.

Quanto às Instituições, vai o meu reconhecimento ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, por ter possibilitado a minha aproximação com o universo literário que sempre me fascinou, e ao CNPq, que concedeu bolsa de estudos por dois anos, sem a qual esse trabalho seria impossível.

Sumário

Introdução	p. 01
-------------------	-------

PARTE I: TEORIA BENJAMINIANA SOBRE O JORNAL

Capítulo I – O surgimento do jornal: considerações preliminares

1.1 – O livro, o jornal e o capitalismo	p. 22
1.2 – Jornal: entre mercadoria e bem social	p. 31

Capítulo II – O jornalismo sob o signo de Benjamin

2.1 – Da Escola de Frankfurt a Benjamin: a revitalização da experiência	p. 35
2.2 – Entre a aura e o seu declive: mudanças na experiência	p. 42
2.3 – O autor é um produtor de experiências no jornal	p. 57

PARTE II - EXPERIÊNCIAS MACHADIANAS I: DO LIVRO AO JORNAL (A CRÔNICA)

Capítulo III – O jornal no Brasil

3.1 – Jornal: entre mercadoria e favor	p. 64
3.2 – Escrever folhetim e ficar brasileiro	p. 72

Capítulo IV – Experiência de fragmentação

4.1 – O texto esfarela-se na crônica	p. 87
4.2 – Beneditinos da história mínima	p. 92

4.3 – Eis a origem da crônica	p. 101
4.4 – Machado cronista	p. 108

Capítulo V – Experiência de movimento

5.1 – O público tem pressa	p. 115
5.2 – Jornal: locomotiva intelectual	p. 123
5.3 - Jornal: trem expresso	p. 131

Capítulo VI – Experiência de coletividade

6.1 – As ruas são a morada do coletivo	p. 136
6.2 – O jornal é a crônica da coletividade	p. 157
6.3 – A palavra esculpida no jornal é a discussão	p. 161

Capítulo VII – Experiência de fantasmagoria

7.1 – O jornal como fantasmagoria	p. 167
7.2 – Sensacionalismo como fantasmagoria	p. 183
7.3 – Um caso de sensacionalismo em Machado	p. 189
7.4 – O <i>erotismo da publicidade</i> na vitrine do jornal	p. 194

PARTE III – EXPERIÊNCIAS MACHADIANAS II: DO JORNAL AO LIVRO

(Memórias póstumas...)

Capítulo VIII – *Memórias póstumas*: um livro-jornal

8.1 – <i>Memórias póstumas</i> e a “sede de nomeada”	p. 211
8.2 – <i>Memórias póstumas</i> : um mundo sem deuses	p. 216

8.3 – <i>Memórias póstumas</i> e sua aproximação com o jornal	p. 228
Bibliografia	p. 239
Anexos	p. 250

Introdução

A história se estuda em documentos

assim, não preparados...

Machado de Assis

Gazeta de Notícias, 22 de março de 1886¹

Quando manuseamos um exemplar de um jornal contemporâneo não mais nos surpreendemos com a intensidade visual, com a profusão de cores, rupturas, textos, imagens, tipos de letras, fotos... Isso só para falar no corpo físico do jornal, sua diagramação. O universo multifacetado vai além da aparência: percorre as linhas dos textos, as conjunturas, os editoriais, as ideologias, os assuntos dos sérios aos triviais. E não estamos falando só de um jornal face a outro, mas das ambivalências reinantes dentro de um mesmo veículo.

Poderíamos dissecar o corpo do jornal, espalhar alhures as páginas por sobre a mesa, misturá-las, desordená-las, e ainda assim poderíamos lê-lo. Poderíamos romper a lógica linear da leitura (herança do modo de se ler o livro), começar de trás para frente, pegar uma página aleatória do centro, ou um assunto qualquer num canto qualquer de qualquer página, e ainda assim teríamos feito a leitura do jornal. “Nada é mais estranho ao medievalismo que o leitor moderno que passa os olhos pelos cabeçalhos de um jornal e olha de relance suas colunas para vislumbrar algum ponto interessante”, afirma H.J. Chaytor, em *Da palavra escrita à impressa*.² Não é necessário ir tão longe no tempo para

¹ In: PAIVA DE LUCA, Heloisa Helena (org.). **Balas de estalo de Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 1998. p. 336

² In: MCLUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. 2ª ed. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 131.

captar essa estranheza do leitor. O homem da virada do século XIX para o XX não tinha plena habilidade nesse “rápido relance de olhos”. Seu aparato sensorial ainda se ligava ao movimento visual da leitura do livro e o jornal viria a provocar, de um lado, estupefação e resistência; de outro, desejo de que tal veículo conduzisse a humanidade a um futuro mais democrático. A nostalgia do velho e o afã pelo novo fizeram com que seu corpo nascesse híbrido: diferente do livro porque já nascia mutilado em suas seções e especialidades; semelhante ao livro porque conservava dele o tom formal, mesmo que já inserisse pequenos anúncios, notas comerciais, notícias da política nacional e relatos do parlamento.

Ainda no começo do século XIX, a literatura permanecia viva dentro dessas primeiras formas de jornal, uma vez que os principais homens de letras é que eram os seus colaboradores. Se os países europeus passaram a substituir a prensa a vapor pela prensa tipográfica, e já no fim do século XVIII o jornal desmembrava-se cada vez mais do livro, no Brasil, a simbiose entre literatura e jornalismo se estenderia até o começo do século XX. Por esse tempo, o jornal ainda trazia em suas páginas inumeráveis artigos (os chamados artigos-de-fundo), cujas características eram a opinião, os narizes de cera, a extensão. Pouco havia de publicidade ou fotografia (via *charge*, fotogravura ou fotografia). Muito ainda havia de literatura (via conto, folhetim, poesia e crônica). Como se vê, uma bagagem considerada extremamente pesada para aquele que almejava marchar com a velocidade de um trem expresso.

Essas mudanças no corpo móvel do jornal, reflexo das técnicas e do capitalismo em curso, são alegóricas das transformações ocorridas no nosso corpo sensorial através dos tempos. Investigá-las é buscar o instante pioneiro em que as primeiras camadas da nossa percepção tardo-moderna começaram a se formar. É agir conforme Walter Benjamin que ousou pensar uma história baseada na *recepção*, ou seja, no modo como se produzem as

transformações na experiência, e não só na questão arte *versus* técnica. Porque, para ele, há dentro das configurações históricas e da experiência das coletividades uma mudança na percepção sensorial que se manifesta em novas tecnologias de reprodução.

E é espelhando essa demanda de uma coletividade mutável, complexa e descontínua que o veículo jornal surge como mais um espaço de onde se pode derivar a experiência de recepção das massas. Se o aparato sensorial moderno exigia formas que expressassem o estilhaçamento do tempo e do espaço numa era de reprodutibilidade técnica iminente, não é de se estranhar que o jornal viesse a disputar o espaço de leitura do livro. No periódico, a fragmentação do tempo, expressa em instantâneos, revela uma duração que já não é mais contínua e “natural”; os cortes das cenas (dos assuntos) fazem o produtor trabalhar sobre montagens; a experiência do receptor é coletiva e distraída, diferente da pintura (pose) em relação ao cinema (corte), diferente do livro em relação ao jornal. O que vai suceder o jornal nesta corrida rumo à forma que mais dê conta das alterações de nossa sensibilidade?

No mundo contemporâneo não faltam suposições de que o jornal impresso vai acabar, dando lugar a muitas outras formas de veiculação das informações, algumas já concomitantes com o seu tempo (tv, internet), outras ainda apostando num porvir (jornal com tela). Recentemente, José Martínez Albertos renunciou que a imprensa, especialmente os jornais, desapareceria muito antes que os livros, ou seja, os diários em papéis não durariam para além do ano 2020, subsistindo apenas alguns grandes com caráter testemunhal, outros pequenos jornais de bairro ou formas híbridas entre o jornalismo escrito e as duas grandes novidades dessa era: o jornalismo radiofônico e o televisivo.³ Não endossamos a aposta de Albertos; acreditamos que o jornal tem fôlego ainda para perdurar, muito embora mudanças no seu *layout* e na forma de se angular a notícia sejam inevitáveis

para acompanhar o ritmo cada vez mais veloz dos tempos. Porém, examinar o jornal agora, no instante em que muitos anunciam o seu fim, pode parecer anacrônico ou um ato saudosista. Examiná-lo pela perspectiva de Machado de Assis, então, parece mais o movimento de um historicista, esse tipo tão rejeitado pelas análises benjaminianas. Na verdade, o filósofo alemão, nas famosas teses “Sobre o conceito de história”, publicadas já após sua morte, em 1940, critica dois tipos de historiografia: a “progressista”, que aposta na idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível (forma essa que desembocou no fascismo), e a “burguesa” (historicismo), que pretende reviver o passado através de uma identificação afetiva do historiador com seu objeto. Ambas veriam o tempo como homogêneo e vazio, cronológico e linear. Benjamin propõe então o historiador “materialista”, único capaz de explodir o *continuum* da história para carregar o passado de “agoras”, porque leva em conta os sofrimentos da humanidade e reconhece “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador

³ Cf. ALBERTOS, José L. Martinez. **El ocaso del periodismo**. Barcelona: CIMS, 1997. p. 24

convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁴

Apostando no materialismo histórico como única forma revolucionária de relação do historiador com o objeto, Benjamin aposta no papel da experiência (“Erfahrung”) com o passado:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar nas escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.⁵

⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas; v. 1. pp 224-225.

⁵ BENJAMIN, **Rua de mão única**: obras escolhidas volume II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 239. Jesús MARTÍN-BARBERO (**Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 111) aproxima-se de Benjamin quando diferencia o que chama de “arcaico” do “residual”. Segundo ele, diferentemente do “arcaico” como um passado que só sobrevive enquanto passado, objeto de rememoração, o residual é o que, muito embora encontre-se no passado, sobrevive para além dele, faz parte do presente: “A diferença entre arcaico e residual representa a possibilidade de superar o historicismo sem anular a história, e uma dialética do passado-presente sem escapismos nem nostalgias. O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente, nos proporciona

Voltemos ao velho Machado cronista. Derivemos no terreno antigo o lugar do novo. Tentemos não apenas fazer o inventário dos achados, mas fazer do tempo-ontem um tempo saturado de “agoras”. Façamos da percepção de Machado sobre o jornal uma preciosidade “nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio”. Dissecar o jornal de Machado significa vê-lo como uma experiência dual: de um lado, aposta na sua forma democrática; de outro, declínio na hegemonização. Porque a estética do jornal, quando “percebida”, “experimentada” pelo olhar machadiano, já continha o que se incorporava à lógica capitalista iminente e dominante e o que resistia à dominação.

Essa tese é e não é sobre Machado. É talvez mais sobre o jornal. Ou sobre o instante limiar em que Machado, através da experimentação do jornal, nos dá o testemunho da passagem para a modernidade. Na admiração de Benjamin pela narrativa de Kafka, explicada por Gagnebin no prefácio de *Magia e técnica...*, há um entendimento similar do que pretendemos dizer sobre o *jornalista* Machado: “Kafka instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência do sentido. É daí que vem, segundo Benjamin, sua extraordinária modernidade, ao mesmo tempo cruel e serena.”⁶

Tão cruel e serena como a experiência de esquecimento e choque derivada das páginas do jornal. Conforme a autora, Kafka nos mostra “que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e sonhos”. Ora, essa também é a condição do jornal moderno. “Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da

a imagem metodológica mais aberta e precisa que temos até hoje. É um programa que não é só de investigação, mas de política cultural”.

palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações”.⁷ Novas significações que podem ser inclusive buscadas no passado, re-significadas, como a experiência que procuramos retomar em Machado.

Não obstante, como Benjamin pode derivar do jornal, este representante da morte da memória (tanto quando aniquila a herança de uma tradição livresca, como quando destrói cotidianamente a memória recente dos fatos), alguma possibilidade de redenção revolucionária? Talvez porque, através da sua forma imperfeita, que não tem a pretensão de arte, o jornal revele a inconclusão do tempo, sua fragmentação e transitoriedade. Na sua desordem cotidiana, ele didaticamente revela que a perda da integridade, a instabilidade, a mutabilidade são as marcas do indivíduo e da história. Para além da literatura e da retórica oficiais, que almejam a imortalidade, ele traz à tona exatamente a morte da memória como o signo indelével do tempo. Contra a história natural e contínua, o jornal é produto do estilhaçamento do tempo. Do nosso estilhaçamento. Entender esse vazio, ver-se nesse vazio, paradoxalmente, pode operar uma saída da crise, embasada não mais em falsas certezas, em auras fabricadas, mas no entendimento do mundo como um espaço em que não há mais um centro fixo. O luto abandonaria, assim, a esfera dos puros sentimentos para penetrar na história.⁸

É no tênue fio que liga os seus sentidos antagônicos, e que o faz produto tanto anestésico quanto iluminador, que Machado inseriu-se nesse veículo. Justo Machado, o nosso mais cultuado homem de letras. Benjamin faz do jornal material revolucionário

⁶ Conforme Jeanne Marie GAGNEBIN, em seu prefácio para **Magia e técnica...**, p. 16.

⁷ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 18.

⁸ Cf. MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 30.

precisamente por esse caráter dual de um produto que tanto pode servir à emancipação humana quanto pode ser cooptado pela lógica de um capitalismo que só faz dormir. Herança do anarquismo, que em sua “ambigüidade” política, reivindicava, para além da obras, a arte residindo na experiência? Martín-Barbero, em *Dos meios às mediações*,⁹ aponta o quanto a percepção anarquista entre arte e tecnologia influenciaria, anos mais tarde, a reflexão benjaminiana. Além de transpor para o plano da arte ferramentas e aparatos da tecnologia (fábricas, estações de trem, iluminação elétrica, postes), o anarquismo pretendia fazer da tecnologia um testemunho da mudança de estrutura social. Para o pensamento libertário, o mundo das novas tecnologias incluiria a participação do homem não só como espectador, mas também como ator, reivindicando para si uma arte que tinha como pressuposto excluir o popular da cultura.

É claro que tal arte virou artifício nas mãos de quem detém a produção dos meios, mas falamos aqui do sentido revolucionário de sua forma, captado pelo olhar de Machado, muito embora, na sua fase madura, tal sentido tenha se desencantado. O autor carioca, tal qual Kafka, também parece ter feito a travessia sem lágrimas, com muita galhofa, embora com muitos tropeços, conforme veremos a respeito de seu estilo trôpego. O desconforto advindo da percepção de que a experiência única do velho olhar sobre o novo desfaleceu-se em ruínas é que pode lançar uma luz didática sobre o presente. Recuperar a experiência única que teve Machado ao *perceber* o jornal talvez nos acorde para o sentido democrático que ele vislumbrou.

Assim, procuremos entender e apreender o materialismo histórico de Benjamin quando volvermos a terra em busca da experiência única de Machado com o jornal. Se ainda não o entendemos, vão aqui as elucidativas palavras de Gagnebin a respeito da

⁹ MARTÍN-BARBERO, *Dos meios às mediações*, pp 35-36.

função do historiador “materialista” antes que possamos enfim entrar com “a enxada cautelosa e tateante na terra escura” do nosso objeto principal:

(...) salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual.¹⁰

Que promessa anterior o jornal instigou e que poderia ser resgatada no presente? A promessa de repartição do saber, de democratização no acesso às informações, de participação popular que, no entanto, esvaziou-se na retórica “progressista” dos detentores dos meios de comunicação que alimentam uma das principais ilusões da modernidade: o progresso técnico como sinônimo de progresso humano. “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia de progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”.¹¹ Conforme Matos, “ao confundir progresso científico e técnico com o progresso da humanidade enquanto tal, o mundo moderno obliterou as regressões da sociedade, as

¹⁰ In: BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 16.

¹¹ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 229.

periódicas recaídas na barbárie”.¹² Porque “o progresso como dominação da natureza e a ciência que perde sua destinação humana culminam em catástrofe planetária”.¹³

Percorrendo os escritos de Machado sobre o jornal, presenciamos uma percepção ambivalente: de um lado, aposta utópica no veículo; de outro, relativização e desencantamento. E é justamente essa ambivalência que está presente no que Benjamin chama de “imagem-dialética”: de um lado, serve ao mito; de outro, por um paradoxo, revela a própria caducidade do mito e faz despertar. Porque para o autor alemão os produtos cooptados pela lógica capitalista que tenta apagar seus vestígios de vazio possuem em si um traço recalcado do esvaziamento que ainda pode ser re-visto e potencializado. Assim, o signo do distanciamento e da durabilidade, construído pela lógica do consumo do qual o próprio jornal é um produto, cai no abismo do descartável e do próximo demais. É a partir deste novo sentido de percepção, em que a magia do mito é desmistificada para “cair na real”, que Benjamin extrai o poder de tais imagens. Elas teriam a propriedade de acordar o indivíduo desse sonho mercadológico coletivo na qual a sociedade moderna está mergulhada enquanto consumidora e fariam o indivíduo perceber que se o mito se repete, o sonho não passa de um sonho.

Assim, ao invés de se deixar embalar pelo sonho ou pela mitologia, haveria um estalo de lucidez provocado pela dialética do despertar. Um momento de percepção do vazio que, embora embebido em melancolia, é a única forma de re-significar os sentidos perdidos e de fazer a energia presente na massa confluir para uma vida mais igualitária em termos de condições sociais. “A teoria benjaminiana da catástrofe, entre a origem e a destruição, entre a ruína e a afirmação, arranca do passado suas promessas irrealizadas”.

¹² MATOS, *O iluminismo visionário*, p. 59.

Porque “para a utopia benjaminiana, há na história uma razão extraviada – dada a incompatibilidade entre a lei dita inelutável do progresso e as aspirações passionais adiadas, insatisfeitas e traídas”.¹⁴ Por isso, para Benjamin, é imprescindível, através do materialismo histórico, “escovar a história a contrapelo”.¹⁵

“Escovar a história a contrapelo” é o que pretendemos fazer ao recuperar Machado de Assis naquilo que ele tinha de residual, de fóssil, de ruína, de miúdo: a crônica estilhaçada sobre o jornal. Este gênero habita o limiar entre o livro hermético e individual e a folha móvel, aberta e coletiva que é o jornal. Na sua estrutura, toda uma transição da forma de olhar. Na transição do século XIX para o XX, Machado nos dá o testemunho de duas pontas históricas: o momento de criação do jornal envolto num sonho e o momento que o jornal começa a se industrializar para virar fantasmagoria. O jornal, enquanto imagem dialética, toca a beirada do passado e a beirada do futuro, que é agora o nosso presente. Nesse sentido, o cronista carioca converte-se num tipo benjaminiano por excelência.

Nossa proposta é, então, ler benjaminianamente as primeiras visões do jornal através do olhar ambivalente de Machado. Um olhar que enquanto era absorvido pela lógica instrumental da escritura em série e assalariada também era produtor e catalisador dos novos sentidos que se formavam nas massas. É na ambigüidade de sua posição diante (e dentro) do veículo também ambíguo que é o jornal, que pretendemos pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir do campo da *percepção*. É da experiência de passagem do grande literato para o pequeno (miúdo) cronista das ruas que se extrai a filosofia (não total, porém ambígua e aberta) dos tempos. E, para isso, o papel da crônica, essa cultura marginal

¹³ MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁴ MATOS, **O iluminismo visionário**, pp. 56, 57.

¹⁵ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 225.

diante da Cultura, adquire importância decisiva. Se o método de Benjamin consiste em tomar a realidade por algo descontínuo, misturando os tempos, entrelaçando as várias histórias, dissolvendo o centro, preferindo as bordas, as margens, os produtos menores por considerar que a chave da percepção dos sentidos em uma cultura encontra-se menos na obra produzida por essa cultura do que na percepção e no uso, acreditamos não estar muito distante disso ao tentar resgatar em Machado justamente a experiência que o autor teve com o miúdo do jornal. Além de tematizá-lo, a experiência concreta que o autor teve ao se deixar levar pelo transporte público do jornal, carregando apenas a bagagem leve da crônica, é ilustrativa da construção de um novo imaginário da multidão na metrópole moderna. O olhar machadiano sobre a novidade do jornal é a alegoria perfeita de um período de transição em que uma forma nova ameaça uma antiga. Através dele, poderemos ler o desejo de quem apostou que essas formas melhorariam as condições sociais da humanidade. Podemos derivar dessa aposta um sentido ambivalente: o que funcionou e o que, na hipótese menos otimista, caiu na desmobilização dos sentidos e na dessensibilização do mercado da moda, cujo princípio é o do descarte sistemático do sonho, para que outro falso sonho se crie.

A crônica, por ser uma estrutura que não faz parte da escritura canônica, é emblemática da imperfeição do movimento da história (assim como Benjamin optou pelo drama barroco alemão do século XVII, e não pela forma mais bem acabada de drama – o espanhol – porque da sua imprecisão e da sua exclusão do sentido tradicional de belo é que poderia ser derivada a imperfeição de uma história que se queria linear e contínua). Porque são as formas abandonadas, não muito lembradas pela historiografia oficial, que contêm a dialética do tempo. O pensamento de Benjamin assemelha-se ao de Machado quando esse, numa crônica do dia 22 de março de 1886, da *Gazeta de Notícias*, ao folhear um livro com os atos legislativos do ano anterior, declara o seguinte: “A história estuda-se em documentos

assim, não preparados, mas ingênuos e sinceros; é deles que se pode sacar a vida e a fisionomia de um tempo”.¹⁶ Ou quando, em crônica do dia 15 de março de 1877, argumenta: “Um historiador de quinzena, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à rua do Ouvidor, um historiador assim é um puro contador de histórias”.¹⁷

Nesse sentido, rememorar Machado de Assis exatamente no tempo limiar (entre o passado de uma literatura artesanal e o futuro de uma escrita industrial) em que escreveu suas crônicas (essas também limiares entre o livro e o jornal) é fazer uma tentativa de colocá-lo no já. Ele dá o testemunho de um instante em que a forma canônica livresca declina em direção à cultura reprodutível do jornal para derivar daí a ambivalência do veículo: entre a face fecunda de representação de uma coletividade e a face capitalista de reificação de tudo, seres, coisas e idéias. Se prematuramente ele apostou na face fecunda do jornal, é porque tal veículo expressava um imaginário que clamava por mudanças na forma de recepção dos produtos culturais. É que as imagens de sonho, no seu primeiro fulgor, aplicadas a formas democráticas tinham tudo para serem revolucionárias. Mas havia o seu reverso: a apropriação do sonho pelo capitalismo em curso transformou o material revolucionário em bem de consumo que, como tal, preocupou-se apenas em fazer passar o tempo, ocultando o ciclo do trabalho condicionado biologicamente,¹⁸ intensificando o sentido do entretenimento pela via da *sensação*. Uma sensação que precisa ser constantemente fabricada e cuja premissa essencial é a produção de novidade, que mascara o desejo pelo novo, e de ineditismo, que oculta o velho terror da morte. Entender o jornal

¹⁶ In: PAIVA DE LUCA, **Balas de estalo de Machado de Assis**, p. 336.

¹⁷ In: COUTINHO, Afrânio (org.). **Machado de Assis obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 3, p. 361.

nesta dupla face é acionar o princípio-esperança benjaminiano que aposta no lado didático das imagens-dialéticas. Des-cobertas suas camadas mercadológicas, tais imagens poderiam conter a fagulha revolucionária que um dia esteve presente no olhar machadiano e que, se acionada no presente, teriam a propriedade de provocar movimento. E é o movimento, onde tudo é repetição e congelamento, que interessa a Benjamin. E é o despertar, onde tudo é adormecimento e sonho, que interessa a Benjamin. Que tipo de movimento é esse que poderia provocar um despertar? Que nome se pode dar àquilo que foi nos legado sem mediação ou testamento? Ainda é o espectro das revoluções perdidas que ronda a humanidade em instante tão perturbador? Quando Hannah Arendt abriu o prefácio do seu livro *Entre o passado e o futuro* com o aforismo do escritor francês René Char “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”¹⁸, procurava a mesma resposta:

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição (...) parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e, portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão-somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem.¹⁹

Para ela, preservar o passado sem o auxílio da tradição passa a ser o desafio de toda uma civilização ocidental que terá agora que ler o passado por si mesma. É neste hiato, neste lapso de memória, instaurado num tempo limiar, que a humanidade terá que se ver,

¹⁸ Cf. ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção Debates,

sem mediador, com o seu passado. Pode fundar-se aí um princípio que Arendt, na falta de definição melhor, chama de “momento da verdade”:

Seria, pois, de certa importância observar que o apelo ao pensamento surgiu no estranho período intermediário que por vezes se insere no tempo histórico, quando não somente os historiadores futuros, mas também os atores e testemunhas, os vivos mesmos, tornam-se conscientes de um intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda. Na História, esses intervalos mais de uma vez mostraram poder conter o momento da verdade.²⁰

Investigar o instante de transição machadiano é perceber com desconforto que nem tudo saíra conforme o previsto. Porém, é do desconforto, a princípio imobilizador, que pode nascer um anseio por mudança. Tal é o sentido pedagógico que Benjamin deriva ao se debruçar sobre o passado, tornando-o atual. É a mesma missão militar que Susan Buck-Morss deriva da *avant-garde* cultural quando se pergunta: “What is political art?” E procura dar à *avant-garde* uma missão militar:

If it shocks us in the midst of our mundane existence and breaks the routine of living even for a second (the enemy within ourselves *is* this routine of living), then it is allied with our better side, our bodily side that *senses* the order of things is not as it should be, or as it could be.

n. 64. p. 258.

¹⁹ ARENDT, **Entre o passado e o futuro**, p. 31.

²⁰ ARENDT, **Entre o passado e o futuro**, pp 35-36.

The time of *this* avant-garde is not progress, but interruption – stopping time, or slowing it down, or reaching into past time, forgotten time, in order to shatter the placid surface of the present.²¹

Alcançar o passado através de Machado e dar-lhe o sentido de uma *avant-garde*. Parar o tempo paradoxalmente onde o tempo mais almejava andar: através do veículo rápido do jornal. Sentir através da cena alegórica do jornal um ideal de vida que se delineia no atual como muito longe do que deveria ser. Sentir a melancolia própria do tempo que estaca, do sentido que falta, da presença da morte de uma ilusão. Substituir a essência da ilusão infantil pela reivindicação de um presente melhor. Tudo isso é colocar o “ultrapassado” cronista Machado no agora. É atualizar através dele a fisionomia de um tempo que é contemporâneo nosso: tempo de incerteza, de transição, de nostalgia pelo velho e de estranhamento com o devir. Ambos os tempos, em que pesem as diferenças históricas que os constituem, contêm o olhar que mira o novo, a promessa do futuro, mediado pela percepção das novas tecnologias que se infiltram cada vez mais na vida moderna. Um olhar que oscila entre o encantamento e o pessimismo, esse último mediado pela constatação de que o desejo de inovação inerente a todas as épocas, quando absorvido pela lógica capitalista, faz com que a promessa contida na nova forma adormeça na fantasmagoria mercadológica, cuja sobrevivência depende de manter as pessoas em estado permanente de desprazer e falta. Em estado de um desejo latente, para sempre prometido, para sempre adiado. Recuperar o passado é tentar colocar em

²¹ BUCK-MORSS, Susan. *What is political art?* Ensaio apresentado na conferência **Private time in the public space**, organizado como parte do inSITE97, no El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 22 de novembro de 1997. “Se nos choca, em meio à nossa existência mundana e quebra a rotina de vida mesmo que por um segundo (o inimigo dentro de nós é a rotina da vida), então se alia ao nosso melhor lado, nosso lado corpóreo que *sente* uma ordem de vida inadequada, ou longe do que poderia ser. O tempo desta *avant-garde* não é o

marcha a promessa ou, no mínimo, constatar que ela se repete exaustivamente para quase nunca se completar, como uma ampulheta que se vira ao contrário, como disse Benjamin.

No residual da crônica machadiana, essa literatura considerada menor inserida no desacreditado veículo chamado jornal, é possível vislumbrar a promessa contida no olhar de quem viu pioneiramente um tempo industrial que se anunciava, substituindo velhas formas por novas: como a fotografia em relação à pintura, o cinema em relação ao kinetoscópio, o bonde em relação ao cupê, o jornal em relação ao livro...

Fiquemos com esse último par binário, já que o jornal (mais familiar à minha própria prática profissional) é como um palco onde o cronista Machado encena novas experiências as quais pretendemos analisar: experiência de fragmentação do corpo, seu desmembramento, sua miniaturização, seus cortes; experiência de movimento do olhar, seu nomadismo, sua distração; experiência do vendável, do que se anuncia, faz-se “vitrine”, faz-se mercadoria; experiência de massa, de coletividade, de multidão, de rua.

Em síntese, procuramos o tempo limiar do jornal aqui no Brasil e o encontramos no pioneirismo de Machado de Assis. A sua forma dialética: a crônica, cuja *impressão* (e aqui falamos no duplo sentido do termo: a de intuir e a de imprimir) *sobre* (e aqui também falamos num duplo sentido: sobre porque *tematiza* o jornal e sobre porque se imprime *sobre* ele) o jornal, retém a dialética de um tempo em que a escritura tornada mercadoria convivia lado a lado com a escritura sagrada do livro, cuja aura relutava em desaparecer. Eis a dialética dos períodos de transição, onde o velho, cujo poder de resistência é a sua permanência em forma de ruína, convive lado a lado com o novo em sua promessa de futuro e progresso. Machado tocou a beirada dos dois tempos no espaço de um Rio de

progresso, mas a interrupção – parar o tempo, ou diminuir a sua marcha, ou alcançar o passado, o tempo esquecido, para estilhaçar a superfície plácida do presente” (Tradução de Ana Luiza Andrade).

Janeiro constituído de passagens: entre o cupê e o bonde elétrico, entre o escravismo e a mão-de-obra assalariada, entre a manufatura e o trabalho industrial, entre a Monarquia e a República, entre a escritura auratizada do livro e a escritura mecanizada dos jornais.

Benjamin também ata as pontas temporais, as várias histórias que se traçam, periféricas e obtusas, mas que contêm todo um sentido perdido que convém resgatar. Aproximá-los, Benjamin e Machado, no instante em que se rompe a linha contínua da tradição, é buscar nos fios da memória outros ângulos, outros enfoques, inusitados, impensados, impossíveis.

Escovando a história a contrapelo, Benjamin pretendia redimir o passado para salvar o futuro. Se tal utopia era um panfleto, uma teoria, nas mãos de Benjamin, nas mãos de Machado era mais sutil. Diríamos que sua mão denunciadora era coberta por uma luva, por uma película fina que disfarçava sua verdadeira intenção. Mas sua intenção estava ali, viva, pulsante, prazerosa, quase utópica, nas mãos do escrevinhador, do construtor de textos. “A permanência de um prazer existencial em meio aos antagonismos, divisões e misérias históricas do homem aponta para alguma outra coisa que se pode chamar *utopia*”.²²

Tais “utopias” são formuladas na metrópole moderna, onde os objetos e as imagens da vida se desenrolando traçam, tanto para Benjamin quanto para Machado, uma representação concreta e gráfica da verdade.²³ Se para Benjamin a idéia de *imagem* era crucial, para o Machado cronista ela também se tornaria fundamental. Ambos buscavam

²² FACIOLI, Valentim. *Várias histórias para um homem célebre*. In: BOSI, Alfredo (et al.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. Coleção escritores brasileiros: antologia e estudos; 1. p. 59.

²³ Benjamin derivou de Baudelaire essa experiência dialética com a imagem, rendendo ao poeta francês do século XIX vários fragmentos reunidos no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Nele, demonstra o quanto o movimento de Baudelaire em transformar os objetos da cidade em alegorias de um tempo que se perde a cada instante é revolucionário. Um movimento que o próprio Benjamin adotava na sua percepção da história. Ambos, Benjamin e Baudelaire, tornam-se testemunhas, *flâneurs*, observadores da decomposição da metrópole moderna. Ambos adotam a mesma atitude de escavadores de objetos antigos e

nas ruas da cidade moderna imagens-alegorias de uma humanidade que se movia cada vez mais rapidamente nos seus meios de transporte e no seu processo de modernização. Em que pesem as diferenças entre a Paris do século XIX analisada pelo filósofo alemão e o Rio de Janeiro do mesmo período, a experiência dos dois autores com os resíduos da cidade, exercitada por um através da crônica, e pelo outro através da incorporação da filosofia nas coisas do tempo, demonstram uma passagem fecunda entre o mundo que se tornava velho e a iminência do novo. No enfoque que procuramos aqui delinear, a travessia do velho modo de produção livresca para a novidade do jornal não se dá apenas enquanto tema, mas na ironia de ter sido experimentada por aquele que é considerado o maior escrevinhador de livros do Brasil. Vê-lo através do jornal, falando do jornal, conciliando-o com uma teoria que dessacraliza a arte para colocá-la em pé de igualdade com a reprodutibilidade técnica tem, ao nosso ver, um sentido próximo à filosofia de Benjamin, que capta nos monumentos justamente o que eles têm de ruína e de menor.

Portanto, para analisarmos Machado às voltas com o jornal nesse período de transição (século XIX para XX), dividiremos nossa tese em três partes. A primeira, mais teórica, pretende discorrer sobre o surgimento do jornal, mediado pela análise de Walter Benjamin da perda da aura numa época de reprodutibilidade das técnicas, apesar de o autor estar falando dos modernos anos 30 no contexto europeu. Mas entre perspectivas tão aparentemente distantes entre si, subjaz uma percepção similar entre o alemão Benjamin da década de 30 e o brasileiro Machado do fim do século XIX, evidenciada, sobretudo, quando da exaltação, pelo primeiro, do veículo jornal, em 1934, portanto muito tempo depois de o segundo a ter ensaiado prematuramente num texto que analisaremos no capítulo sobre a

condenados ao desaparecimento pela perda da memória dos tempos modernos, mas cujo significado a filosofia de um e a poesia do outro atualizam.

experiência de democratização. Se Benjamin constrói uma teoria pioneira sobre essa questão, nossa tese se propõe identificar em Machado sintomas de uma experimentação também primeva e dual face ao jornal, tanto quando o tematiza como quando incorpora sua forma no texto que constrói.

A segunda parte de nossa tese pretende mostrar a travessia de Machado do livro ao jornal, mediada por várias experiências pioneiras que se fariam sentir novamente na passagem ao revés, do jornal ao livro; e já estamos na terceira parte, quando pretendemos analisar *Memórias póstumas de Brás Cubas* como um emblema dessa maneira moderna de escrever, talhada nas páginas do jornal através da crônica.

Buscando a imagem primeira do jornal num dos autores que o viram pela primeira vez (no instante limiar em que ainda se prendia por um fio ao livro), talvez pudéssemos entender os rumos que se processaram em sua estética e que fizeram do veículo aquilo que é: complexo, arbitrário, dual, como a condição moderna humana.

Analisaremos, então, as experiências de Machado de Assis com o veículo. Cada uma das experiências, subscritas em capítulos, revela o caráter primevo do jornal frente à forma que o precedeu e, de quebra, fotografa o substrato de uma sensibilidade moderna inédita. Porque o jornal é uma alegoria de como o corpo se reconstitui, de como transita, de como se movimenta. Porque o modo como se lê o jornal é o modo como uma época lê o mundo. Porque o corpo do jornal, essa “segunda natureza”, é um apêndice, uma mímese do corpo orgânico. Essa tese é menos sobre como se faz a leitura de um jornal do que como o jornal faz a leitura de nós mesmos. Nós somos o jornal.

Se decidimos que tal sensibilidade fora inaugurada por Machado, perpetuou-se para além dele para dar bem aqui, nos nossos dias: ainda modernos, tardo-modernos, pós-modernos, pós-ocidentais, pós-coloniais, como queiram.

PARTE I: TEORIA BENJAMINIANA SOBRE O JORNAL

Capítulo I – O surgimento do jornal

1.1 – O livro, o jornal e o capitalismo

Se o livro nasceu de um desejo de tornar portátil a palavra escrita tanto quanto de um afã pela sua permanência, diríamos do jornal que conservou a primeira característica e até a expandiu, mas obliterou a segunda. O desejo pelo durável era latente nas primeiras formas de livro: encadernações feitas de couro, de ouro e de prata, enfeitadas com pérolas e pedras preciosas, hermeticamente seladas com fechaduras e correntes. Suas transformações começam pelo papiro, espécie de vegetal cuja haste é cortada e tratada para se transformar em folhas destinadas a receber escritos; passam pelo pergaminho, material obtido da pele de cabra ou de carneiro; até atingir a maturidade com a invenção da imprensa, cujo surgimento foi uma combinação de vários materiais, como os tipos de metal fundido usados por volta de 1400 na Coréia, papel e tinta desenvolvidos muitos séculos antes na China e trazidos para a Europa, entre outros.²⁴ Conforme Osman Lins, “o papiro dera início à expansão do livro; o pergaminho vem acentuar a sua permanência e, secundariamente, multiplica talvez o seu alcance, mediante um número maior de possíveis atos de leitura; a

²⁴ O senso comum costuma atribuir a invenção da imprensa a Johann Gutenberg que, em 1456, teria impresso o primeiro livro: uma Bíblia de 42 linhas. Entretanto, sabe-se que a técnica de impressão tabulária já havia sido descoberta muito tempo antes pelo Império Chinês e, além do mais, mesmo na Europa pré-Gutenberg, já havia se formado as condições para a impressão de livros e jornais. E uma dessas condições foi, sem dúvida, a difusão, um século antes da imprensa, do uso do papel vindo da China e sem o qual a técnica de impressão de nada valeria, já que o papiro era duro e quebradiço e o pergaminho era caro e de difícil manuseio. O papel, além de ter uma superfície plana, podia ser fabricado em grande quantidade e até o século XVIII era feito com velhos trapos brancos. Depois, passou a ser fabricado com madeira. Também por esse período surge a prensa a vapor e, mais tarde, a prensa elétrica.

imprensa, com os tipos móveis, conhecidos na China havia um século, desenvolve, sem prejuízo da perenidade, sua expansão.²⁵

As primeiras impressões ou estavam empenhadas em transferir os conteúdos de uma cultura livresca manuscrita para uma cultura tipográfica ou seus detentores tinham interesses bem específicos: os mercadores necessitavam de informações comerciais, a Igreja precisava de documentos religiosos, os governos queriam duplicar escritos legislativos e executivos. “De modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção dos textos, colocando-os em mãos ‘mecânicas’ e nas práticas do comércio”.²⁶ Não é à toa que as pessoas ligavam a atividade dos primeiros impressores a agremiações secretas e que gravuras da época os representavam como demônios atuando nos prelos. “O povo parecia ter mais medo de letra de fôrma do que do diabo...”, dissera Bilac.²⁷

Assim, não houve uma ruptura absoluta entre a forma do livro manuscrito e a do livro impresso, esse conservando do primeiro a sua última conformação: o *codex*, ou códice, estrutura na qual as folhas não são mais enroladas, mas sobrepostas, escritas nas duas faces e unidas mediante uma costura à esquerda, tal qual conhecemos hoje. A ruptura se deu no caractere impresso que pouco conservou da caligrafia do texto manuscrito.

Os livros impressos foram os primeiros produtos uniformes, produzidos em série e em massa e que criariam, já a partir do século XVI, uma cultura calcada no consumo, onde

²⁵ LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974. Coleção ensaios, 2. p. 127.

²⁶ CHARTIER, Roger. **A aventura do livro** do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

²⁷ In: DIMAS, Antônio (org.). **Vossa insolência**: crônicas / Olavo Bilac. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp 184-191. Olavo Bilac, que em seu tempo era um poeta parnasiano aclamado na alta sociedade, dedicou a vida toda ao jornalismo, colaborando regularmente com a *Gazeta de Notícias*, assumindo, em 1901, a coluna que era de Machado de Assis. Considerado conservador enquanto poeta, o *mundanismo* de sua prosa

a própria palavra viraria um novo recurso natural. O livro passaria cada vez mais a ser considerado um produto de artesanato ou uma mercadoria comercializável. Num processo como esse, orientado para o consumidor, a figura do autor e a autenticidade da obra passariam a ser fundamentais, ao contrário da cultura manuscrita que valorizava a utilidade da obra sem se ater às suas fontes ou origens, o que teria levado autores como MacLuhan a considerar a cultura tipográfica como “a tecnologia do individualismo”.²⁸ Para ele, uma das causas dessa destribalização ou descoletivização do homem seria o aspecto portátil do livro que, tal o cavalete do pintor que desinstitucionalizou a pintura, teria quebrado o monopólio das bibliotecas, criando públicos e mercados cada vez maiores, confluentes numa língua vernácula comum. Mas o autor não deixa de apontar alguns paradoxos: a tecnologia tipográfica isola o indivíduo, mas o mantém unido numa cadeia homogeneizadora de um mercado comum, uniformizado pela língua e pela autoridade conferida à palavra impressa; a matéria da visão literária é coletiva e mítica, mas suas formas de expressão e comunicação são individualistas, segmentárias e mecânicas. A visão é tribal e coletiva, mas a expressão, particular e vendável.

Não pretendemos aqui fazer uma retrospectiva da trajetória do livro, para isso teríamos que mencionar as mediações dentro de sua formação, que vão desde aquelas edições sofisticadas que mencionávamos no início até as edições de bolso, destinadas a serem consumidas em grande escala. Gostaríamos apenas de lembrar que essas contradições, referidas acima por MacLuhan, se já se faziam sentir no percurso de

e de suas crônicas o colocam em dia com o seu tempo. Almejava uma cultura “civilizada” para o Brasil, obviamente determinada por paradigmas franco-ingleses.

²⁸ MACLUHAN, **A galáxia de Gutenberg**, p. 220. A homogeneização e o individualismo, produzidos, segundo o autor, pela cultura tipográfica estariam declinando com as tecnologias elétricas atuais porque essas possibilitariam uma volta ao caráter orgânico da experiência ao valorizarem outros sentidos e não só o da visão. Estariam promovendo também uma volta à coletivização dos indivíduos. Questão polêmica, uma vez

formação do livro, seriam muito mais evidentes na estrutura do jornal. Porque no jornal, a intensidade visual é muito maior que a do livro; o caráter portátil é muito mais evidente que o do livro. Nele, conflui a propriedade de isolar o indivíduo e, a um só tempo, ligá-lo como nunca a vários rincões do mundo, promovendo uma literatura comum, universal. Porque, se a impressão com tipos móveis criou algo inteiramente novo que foi o público (MacLuhan), então a impressão dos jornais criou algo todavia mais novo: um público de massa maior ainda que o do livro. Muito embora até os séculos XVII e XVIII o jornal não tivesse uma estrutura tão diferente assim da do livro. Somente com a alteração do seu formato e com o surgimento de condições técnicas para sua ampla distribuição, possibilitando inclusive a venda nas ruas, é que ele se massifica.

Desde que os primeiros exemplares de jornal foram impressos numa oficina de Bremen, Alemanha, em 1609, depois de uma sequência de inovações na Imprensa (promovida por vários países da Europa através de conhecimentos e recursos técnicos apropriados de outras culturas, como a islâmica e a chinesa, por exemplo), suas formas, conteúdos e técnicas de produção mudariam consideravelmente. Há, no entanto, dois aspectos comuns que permeariam a história da formação do jornal na Europa Ocidental: o surgimento e afirmação da burguesia e a necessidade moderna de informação. Se a necessidade de informação era legítima, não demoraria para que, junto com ela, a indústria vendesse o ideário burguês, baseado na concepção do livre comércio e da livre produção. Tracemos um pouco essa história – panorâmica – do surgimento e consolidação do jornal até chegar ao Brasil e, mais especificamente ainda, chegar a Machado de Assis às voltas com o jornal.

que confere à tecnologia uma força intrínseca, esquecendo-se dos processos sociais, da *experiência* de um corpo social com a tecnologia, como a posição benjaminiana procura demonstrar.

As primeiras informações de que se tem notícia viriam em forma de entretenimento, de medo e de pânico embalados numa forma religiosa e vendidos a comunidades urbanas e rurais. Portanto, desvinculadas dos assuntos políticos.²⁹ Estes primeiros “jornais” (na verdade boletins de notícias), que circulavam, sobretudo, na Inglaterra do século XVII, publicavam tanto o espetacular (como os relatos de acidentes, mortes ou nascimentos de reis e imperadores, a observação de cometas e a existência de seres deformados...), quanto advertências morais e religiosas. À medida que o comércio se ampliava, que a população urbana crescia e que a produção capitalista de bens e mercadorias começava a se consolidar, aumentava o mercado de venda de notícias, limitada aos relatos e às correspondências privadas. Gráficos, pensando na possibilidade de lucro, passaram a reunir essas correspondências manuscritas e a vendê-las impressas, mas não havia ainda uma elaboração redacional desse material.³⁰

Desse modo, a informação passa a ser cada vez mais propriedade dos grupos financeiros fornecedores de notícias que impulsionariam a industrialização das técnicas para disseminar o seu produto. A elaboração jornalística começa a sair da sua fase artesanal para a fase industrial e, no final do século XVIII, o jornalismo já é visto como meio de informação, opinião e publicidade. Vários inventos surgiriam para acelerar essa passagem: surgimento da máquina de fazer papel (1804); aparecimento do prelo a vapor (1810); utilização do telégrafo nos Estados Unidos (1844); instalação da máquina rotativa “Applegate” no *The Times* (1848); substituição do papel de trapo pelo de madeira para fins de impressão (1855); mecanização na colocação dos caracteres de impressão (1880);

²⁹ Muito embora em fins do século XVI e começos do século XVII estados absolutistas da Europa Ocidental criassem folhas a serviço da política do Estado, como a *Gazeta de França*, fundada em 1631 para defender a política de Richelieu e imediatamente imitada por outras nações européias.

surgimento da impressão *off-set* (1884); comercialização da fotogravura (1890); envio, por Marconi, de mensagens telegráficas através do Canal da Mancha (1899); entre outros. Fundamentais para a modernização do jornalismo impresso foram os aparecimentos da composição mecânica, que acelerava o processo de composição do texto, e da rotativa, que acelerava o processo de impressão.

Tais técnicas aprimoraram a venda em massa, pressuposto fundamental para a formação da empresa capitalista do jornal, que se firmaria enquanto tal a partir da segunda metade do século XIX. Pode-se dizer que a tecnologia é consubstancial ao jornalismo, sua existência e propagação dependem em muito dela. Esse contexto tecnológico é que faria o jornal despregar-se do livro para assumir características que se diferenciavam dos outros escritos da época, transmitindo acontecimentos mais recentes em períodos cada vez mais curtos e a um público cada vez mais amplo. Martinez Albertos, em *El ocaso del periodismo*, vai mais longe e descarta qualquer manifestação “jornalística” que tenha ocorrido antes de meados do século XIX:

(...) hay periodismo a partir del momento en que, efectivamente, los periódicos pueden ejercer su papel de controladores de los poderes políticos como perros guardianes de las libertades y de los derechos de los individuos y de los grupos sociales. Y esto tiene muy poco que ver con la literatura; esto tiene que ver, fundamentalmente, con la tecnología de los caminos de hierro, de la telegrafía Morse y de la rotativa promovida por el *Times* de Londres.³¹

³⁰ Cf. artigo (publicado por Coletivo de autores “Imprensa”) “A função política na imprensa”. In:

Para além da evolução dessas técnicas, o jornalismo só se consolidaria com a afirmação da burguesia. A reivindicação por liberdade de imprensa por parte desta classe proprietária era na verdade uma reivindicação por liberdade econômica ilimitada. Sem essa mentalidade liberal não existiria, segundo Albertos, o jornalismo como o conhecemos hoje.

Assim, à parte as peculiaridades de cada país, o que se viu no processo de formação dos órgãos noticiosos foi uma tomada de posição cada vez mais favorável ao ascendente pensamento burguês, independente de a linha editorial ser conservadora ou liberal. “Ambas percebem – e advertem o público – que o verdadeiro inimigo do liberal ou conservador não é o conservador ou o liberal, mas sim o marxista”.³² Esse seria a antítese da nova concepção de mundo fomentada pela cultura burguesa, interessada numa nova organização política e econômica da vida social, e a informação estaria cada vez mais a serviço dessa idéia. Para tanto, o espírito liberal dominante procuraria evitar que a ideologia oponente chegasse à opinião pública. Uma das formas de se fazer isso era criando leis de imprensa rigorosas, como fez a Inglaterra em 1792. A informação passou, então, a ser um instrumento valioso na luta entre essas duas correntes. Mas um instrumento “cego, na sua parte puramente mecânica (compositoras mecânicas, rotativas, teletipos, etc.), já que depende dos que possuem; imobilizado na sua parte humana (os jornalistas), na medida em que esbarra com as limitações jurídicas que cada sistema impôs para impedir que ele fuja ao seu domínio”.³³

Entretanto, antes de se preocupar com a formação de uma opinião pública e de se consolidar no campo político, essa burguesia detentora dos primeiros periódicos da era

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Imprensa e capitalismo**. São Paulo: Kairós, 1984. pp 25-40.

³¹ ALBERTOS, **El ocaso del periodismo**, p. 92.

³² MONTALBÁN, M. Vázquez. **Inquérito à informação**. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971. p. 38.

³³ MONTALBÁN, op. cit., p. 40.

moderna preocupou-se, sobretudo, com assuntos econômicos, como a produção e os negócios. Edições regulares de relatos econômicos iriam substituir cada vez mais as mensagens manuscritas ou impressas artesanalmente. Vez por outra, as folhas ainda traziam notícias sobre epidemias, catástrofes naturais, guerras, descobertas de terras desconhecidas, de novas mercadorias etc. As compilações noticiosas, que não eram diárias e nem poderiam ser chamadas ainda de jornais, tinham o objetivo de prestar um serviço aos produtores para que esses pudessem vender suas mercadorias e fazer prognósticos sobre tendências econômicas futuras. O objetivo era o de desenvolver e manter a lógica econômica em curso e cabia ao periodista apenas captar informações e transmiti-las, sem nenhuma ingerência opinativa nos textos. A atividade do editor limitava-se à organização do fluxo de notícias e a criação de condições para publicá-las.

O caráter ideológico-político de tais compilações começou a aparecer no instante em que as relações de produção capitalistas foram se acirrando. Conforme já mencionamos, esse segundo momento da produção empresarial de notícias, em que a imprensa passa a funcionar como instrumento de classe, é que seria considerado jornalismo propriamente dito. A imprensa informativa cederia cada vez mais espaço para a imprensa de opinião (ou literária) e os jornais passariam de meros divulgadores de notícias a condutores de opinião pública. Na mediação entre a coleta de informações e a sua publicação, cria-se um espaço novo na estrutura do jornal: o da redação. O jornalismo passa a partir daí a ser um instrumento indispensável na consolidação da formação burguesa e a informação cada vez mais rápida, tanto no plano econômico quanto no político, converte-se numa necessidade, a ponto de a Inglaterra acabar inaugurando, no século XVII, o primeiro jornal diário.

Não é de se estranhar que os pioneiros dessas edições diárias e em larga escala tenham sido membros da burguesia, uma vez que a indústria da informação era

extremamente cara devido à escassa produção de papel. Esses financiadores, em sua maioria políticos, eruditos ou escritores, garantiam à imprensa a base comercial, mas ainda não vendiam o jornal como mercadoria. Nesse estágio, o jornal deixava de ser um mero veículo informativo, mas ainda não estava inserido na cultura de consumo.

Só mesmo durante os anos 30 do século XIX é que a imprensa de opinião começa a dar lugar à imprensa capitalista em países como Inglaterra, França e Estados Unidos. Os anúncios passam a ser comercializados como mercadorias, o que evidenciava que o jornal era uma empresa lucrativa privada. Quando a venda de anúncios passa a disputar o espaço noticioso do jornal, esse fica mais vulnerável. A autonomia jornalística do redator diminui à medida que os interesses comerciais do editor aumentam. A pressão por uma velocidade informativa mais efetiva também modifica a atividade redacional. O artigo de fundo dá lugar à busca pela informação mais concisa. O tom partidário declina e a imprensa norte-americana foi decisiva nessa mudança, criando o chamado jornalismo sensacionalista, preocupado em publicar notícias carregadas de emoção (os grandes feitos e aventuras humanas, como as guerras, por exemplo) e que vendiam muito mais.³⁴

³⁴ Conforme Nelson Werneck SODRÉ (**História da Imprensa no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977. pp 3-4), os primeiros passos para diminuir o território da opinião em favor da informação foram dados pela Inglaterra e depois, na primeira metade do século XIX, pelos Estados Unidos com o jornal *Sun*. É que o dono deste último, Benjamin Day, passou a substituir os artigos de cunho político-partidarista por notícias relacionadas a processos judiciais e a crimes. Com isso, o *Sun* passou a ser o jornal mais lido pelos americanos, chegando a uma tiragem de 30.000 exemplares diários. Esse método foi adotado também, com sucesso, por James Gordon Bennet no seu *Morning Herald*. Além da contribuição desses dois empreendedores na substituição da opinião pela informação, a Guerra da Secessão, nos Estados Unidos, foi um marco na mudança de atitude, privilegiando a ação dos correspondentes junto ao local dos acontecimentos.

1.2 – Jornal: entre mercadoria e bem social

A associação do jornal com a empresa capitalista permitiu que essa última derivasse do veículo o lucro indispensável a sua continuidade e a sua massificação. Convertido numa mercadoria, ao mesmo tempo em que fazia a propaganda de si mesmo, só poderia estar mais inclinado a difundir a visão da classe dominante que o detinha. A concepção liberal dominaria totalmente o jornal a partir da segunda metade do século XIX e dois acontecimentos teriam sido decisivos para isso: a Revolução Industrial e a publicidade no espaço do veículo. Quanto à primeira, promoveria o esvaziamento dos campos da Europa e o crescimento das cidades, criando a necessidade de alfabetização dessas massas, tarefa que caberia também ao jornal. Promoveria também a mecanização do processo de produção dos jornais, aumentando-lhes a tiragem e a circulação. No que diz respeito à publicidade, barateou o preço do exemplar, permitindo que a população recém-alfabetizada tivesse acesso ao jornal, mas o vinculou de tal forma ao setor econômico que esse passaria a mediar a produção de informações. Com isso, “estabeleceu-se uma relação triangular em que o produtor de informações busca atrair o interesse de um público, que retribui consumindo produtos (industriais, de serviços ou ideológicos) do sistema econômico-ideológico. Este gratifica o produtor de informações com verbas publicitárias, financiamentos e apoio social”.³⁵ A disputa entre empresas jornalísticas se acirraria com a conseqüente redução dos títulos e o aumento das tiragens, num momento histórico identificado por Nilson Lage como o começo da concentração empresarial.

Como se vê, o jornal se consolidou na linha tênue de uma dupla face: de um lado, promoveu a concentração empresarial, a publicização da informação e a venda do ideário

burguês. De outro, mesmo que tenha sido para garantir a máxima exploração do capital de investimento, instruiu e promoveu a elevação do nível cultural de vastos setores da população, diminuindo o analfabetismo e criando um público leitor. Conforme Friedrich Geyrhofer, o jornal é potencializador de emancipações democráticas à medida que suas páginas podem (devem) abrir-se para a discussão ilimitada, mas também é uma empresa estritamente comercial, dirigida para o lucro e onde a notícia, muitas vezes, é moldura para o anúncio: “O duplo caráter do jornalismo torna mais agudo o duplo caráter geral da forma mercadoria. A imprensa deve a justificativa econômica de sua existência somente aos anúncios. Este é o seu valor de troca. Contudo, os jornais só são vendáveis quando oferecem opiniões e notícias; este é o seu valor de uso. Sem dúvida, o valor de uso é subordinado ao valor de troca”. E, lamenta o autor, “raramente o ponto de vista comercial do jornalismo é sacrificado em prol do ponto de vista emancipatório”,³⁶ embora não deixe de identificar, para além da área econômica – que de fato necessita de um fluxo de informações regulares, acessíveis e controláveis –, o princípio revolucionário do jornalismo. Lembra Geyrhofer que nas formas tradicionais de sociedade o fluxo de informações era armazenado hierarquicamente pela Igreja e pela Universidade, conferindo aos sacerdotes e catedráticos um saber que era tido como um mistério, estendido apenas a alguns “iniciados”. Ocorre que a essência do jornalismo seria o oposto. Ele almejaria a inteligibilidade, única mercadoria vendável e acessível a um maior número possível de consumidores. “A animosidade tradicional contra a ‘falta de nível’ do jornalismo está em constante atrito com este seu comportamento igualitário”. De forma que “as tendências democráticas do jornalismo são produzidas (...) por seus interesses comerciais e são ao

³⁵ LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1979. pp 22-23.

mesmo tempo mantidas em xeque”.³⁷ Só mesmo o moderno interesse por um conhecimento mais concreto, vendido como notícia, é que afastaria formas arcaicas de conhecimento, como as mitológicas, as religiosas e as metafísicas. O caráter de mercadoria da informação desprezaria o boato popular e combateria o dogma esotérico e, isso, para Geyrhofer, seria um princípio extremamente fecundo e democrático. Entretanto, tais limites fixados na teoria jornalística estariam sendo quebrados inescrupulosamente pela prática redacional, o boato estaria sendo vendido como notícia e a opinião subjetiva, como informação. “É nesta zona obscura que os suspeitos de manipulação conseguem reforços”, denuncia o autor. Nesse contexto, a informação se subordinaria à manipulação e os erros dos meios de comunicação se manteriam eternizados. Para ele, o clamor por uma informação na melhor das hipóteses mais próxima à “objetividade” é que permitiria ao jornalismo escapar da linguagem normativa e do caráter manipulatório a que estaria submetido.

Embora concordemos com boa parte das colocações de Geyrhofer, não podemos deixar de observar, com Nilson Lage, que o jornalista, quando inclui ou suprime fatos ou quando os ordena, nunca deixa de inserir fatores subjetivos na montagem de seu texto noticioso. “A interferência da subjetividade, nas escolhas e na ordenação, será tanto maior quanto mais objetivo, ou preso às aparências, o texto pretenda ser”.³⁸ O autor agrega à técnica de “objetividade” a de “imparcialidade” e a de “veracidade”, não sem as relativizar. Mesmo que não descarte as vantagens dessas técnicas na hora de se confeccionar um texto informativo (entre elas, o compromisso com a realidade das informações, a aceleração do processo de produção e troca de informações e a denúncia das fórmulas arcaicas de

³⁶ GEYRHOFFER, Friedrich. “Aquiles com pólvora e chumbo: a fisionomia do jornalismo”. In: MARCONDES FILHO, **Imprensa e capitalismo**, p. 162.

³⁷ In: MARCONDES FILHO, **Imprensa e capitalismo**, p. 163.

³⁸ LAGE, **Ideologia e técnica da notícia**, p. 25.

manipulação do texto), declara: “Um jornalismo que fosse a um só tempo objetivo, imparcial e verdadeiro excluiria toda outra forma de conhecimento, criando o objeto mitológico da sabedoria absoluta”.

Se o jornalismo de fato combateu o mito esotérico e propôs uma linguagem mais próxima à coletividade que se formava nos centros urbanos, não devemos incorrer no erro de colocá-lo sob o signo de um outro mito: a de que sua “objetividade” inerente abriria um campo sem igual à imparcialidade e à participação popular, essa não mais mediada por hierarquias. De novo, devemos focá-lo na tênue linha que separa os seus binarismos, mais precisamente colocá-lo num entre-lugar: entre a lógica de consumo que o engendrou e a idéia de um bem social subscrito na sua forma. Quem mais fecundamente teorizaria os veículos de comunicação – entre eles o jornal – sob a perspectiva dessa ambivalência seria Walter Benjamin no século XX. Quem a experimentaria no microcosmo brasileiro, Machado de Assis na virada do século XIX para o século XX. A teoria tardia de um lança iluminações sobre a prática pioneira do outro.

Capítulo II – O jornalismo sob o signo de Benjamin

2.1 – Da Escola de Frankfurt a Benjamin: a revitalização da experiência

O jornalismo tem suas bases no capitalismo e na ideologia da classe que o gerou, conforme vimos no capítulo anterior. Todavia, reduzi-lo a só isso é incorrer no erro de uma interpretação binária do fenômeno, que ou o coloca ao lado do engodo e da manipulação ou que faz a sua apologia integral. É desconsiderar o fato que o jornalismo (e o seu produto primevo: o jornal) coloca-se histórica e culturalmente, conforme Adelmo Genro Filho, “entre a particularidade dos interesses da classe dominante e a constituição da universalidade do gênero humano”. Para o autor, “a ambivalência do jornalismo decorre do fato de que ele é um fenômeno cuja essência ultrapassa os contornos ideológicos de sua gênese burguesa, em que pese seja uma das formas de manifestação e reprodução da hegemonia das classes dominantes”.³⁹

De fato, o jornal nasceu sob o signo de uma dupla mirada: de um lado uniformização, submissão ao capital e massificação; de outro pluralidade, democracia, dissolução de um saber absoluto e massificação. Num caso, a massificação é vista como um declínio da arte, sua banalização e degradação na cultura. No outro, a massificação é vista como o começo de uma história democrática, onde o corpo coletivo teria cada vez mais acesso às informações e à participação.

Historicamente, essas duas posições frente à formação da massa fundaram-se em separado, uma sucedendo a outra num percurso de tempo linear em espaços geograficamente

³⁹ GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê!, 1987. p. 27.

distintos. A primeira concepção, formulada por teóricos do velho continente (como Tocqueville e Ortega y Gasset) a partir de meados do século XIX, tende a ver a sociedade de massas com um misto de medo, asco e pessimismo. Sua irracionalidade, superstição e obscenidade ameaçam a ordem burguesa e configuram um retrocesso político; sua mediocridade e especialização convertem-se em conformismo e desintegração da “cultura integral”. Diante de cenário tão desolador, que tem como protagonista uma massa incapaz de produzir cultura, só mesmo a educação e o controle verticais: de cima para baixo.

A segunda concepção assume a cultura produzida pelos meios massivos como afirmação e aposta numa sociedade democrática e não é difícil perceber que se deu nos Estados Unidos (por pensadores como Daniel Bell, Edward Shils e David Riesman) nos anos 40-50. Foi o momento (pós-guerra) em que o eixo da economia se deslocou para este país, consolidando-se nele um espírito de liderança mundial e de liberdade em todas as esferas. Como diz Barbero, em quem estamos nos baseando para fazer essa retrospectiva, o investimento de capital e de sentido (otimismo de um povo que derrotara o fascismo e que apostava na democracia) permitiu que os teóricos norte-americanos assumissem a cultura produzida pelos meios massivos (a cultura de massa) “*como a cultura desse povo*”.⁴⁰

E entre posições tão dicotômicas como fica especificamente o jornal? Ainda conforme Barbero, no primeiro caso, por acabar com a riqueza, a profundidade e a variedade de idéias presentes no livro, seria visto como a expressão mais evidente da morte da Cultura. No segundo caso, ganharia – assim como os outros meios de comunicação de massa – o estatuto de mediador dos diferentes estratos da sociedade, um democratizador. “Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, foi o jornal que começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o

encontro”. Nesse sentido, enquanto o pessimismo dos pensadores do século XIX e XX concebe a cultura por um idealismo aristocrático, os norte-americanos amarram-na a um idealismo liberal que separa a análise cultural da análise das relações de poder, reduzindo a sociedade à cultura e essa ao consumo, diz Barbero, para quem ambas as posições coincidem em um ponto: “a incorporação das massas à sociedade significaria, para o bem ou para o mal, a dissolução-superação das classes sociais. Com o que continua fazendo-se impensável o modo de ‘articulação’ específica dos conflitos que têm *seu* lugar na cultura e na imbricação da demanda cultural na produção de hegemonia”. O desafio para a crítica contemporânea iria, assim, em duas direções: o de pensar não só o que as massas produzem, mas também o que consomem; e o de pensar o popular não só como algo que se relaciona ao passado, mas com relação à modernidade, ao urbano, ao atual. Nesta perspectiva mais aberta, que leva em conta as contradições dos meios e da existência das massas, um pensador se tornaria fundamental. Trata-se de Walter Benjamin, teórico alemão que teria ousado pensar o não-pensado: “o popular na cultura não como sua negação, mas como experiência e produção”.⁴¹

Embora Benjamin já estivesse formulando tal idéia em vários textos, ela se apresentaria mais claramente num ensaio que afirmaria que a nova sensibilidade das massas, no mundo das técnicas de reprodução, é a da “aproximação” em detrimento do que parece distante e ainda encoberto pela aura. É a de uma cotidianidade absoluta em detrimento do sagrado. É a de uma perecibilidade infernal em detrimento do durável. Trata-se de “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”,⁴² talvez o ensaio mais comentado

⁴⁰ MARTIN-BARBERO, **Dos meios às mediações**, p. 57.

⁴¹ MARTIN-BARBERO, **Dos meios às mediações**, pp 57, 59, 61, 64.

⁴² In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. pp 209-240.

de Walter Benjamin e que nos possibilita ver o jornal como o grande inaugurador desta nova sensibilidade.

Escrito em 1935, o texto promove uma mudança na crítica dos meios de reprodução. Mas, para entendermos que tipo de revisão ele promove, devemos antes de tudo compreender de que crítica ele é dissidente. Falamos dos trabalhos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt, cujas teorias sobre a cultura de massas influenciaram decisivamente o debate latino-americano a partir dos anos 60. Convém aqui recuperar a trajetória desta Escola para entendermos a posição benjaminiana face aos produtos da indústria cultural e, mais especificamente, face ao jornal e, enfim, aproximá-la da experiência machadiana com o veículo.

Segundo Bárbara Freitag, “com o termo *Escola de Frankfurt* procura-se designar a institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não-ortodoxos, que na década dos anos 20 permaneceram à margem de um marxismo-leninismo *clássico*, seja em sua versão teórico-ideológica, seja em sua linha militante e partidária”.⁴³ O termo surgiu posteriormente aos trabalhos destes intelectuais para designar uma unidade geográfica que, segundo Freitag, já na época do pós-guerra, não existia mais. Em 1923, chamava-se Instituto de Pesquisa Social e era vinculado à Universidade de Frankfurt. O Instituto surgiu através da idéia de se realizar um trabalho sobre os movimentos operários na Europa e ficou sob a gestão de Gruenberg até 1930, quando assume a sua direção o filósofo Max Horkheimer, que foi o maior responsável pela institucionalização do Instituto, privilegiando a pesquisa e a análise crítica dos problemas do capitalismo moderno. Em 1934, Horkheimer transferiu o Instituto para Nova Iorque, vinculando-o à Universidade de Columbia. Neste período, o Instituto concedeu cerca de cinquenta bolsas de estudos e de pesquisas a intelectuais e judeus

perseguidos pelo nazismo na Europa. Um dos contemplados foi Walter Benjamin, que entre 1933 e 1938 permaneceu em Paris, custeado por uma destas bolsas do Instituto.⁴⁴

Embora Horkheimer e o seu colega Theodor W. Adorno estivessem financiando Benjamin, as relações deles com esse último nem sempre foram igualitárias devido à heterodoxia que atribuíam ao pensador alemão. Enquanto as teorias críticas de Adorno e Horkheimer eram mais pessimistas, Benjamin cuidaria de ver algum potencial emancipador nas produções da chamada “indústria cultural”.⁴⁵

Adorno seguirá suas conjecturas sobre a necessidade da arte de se manter pura, obscurecendo qualquer tipo de manifestação que não o derivado de um aristocratismo cultural, o que lhe renderá inumeráveis críticas, como essa de Barbero:

Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua

⁴³ FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica: ontem e hoje**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 10.

⁴⁴ Os trabalhos da Escola continuariam nos Estados Unidos até 1950, quando Horkheimer retornou a Frankfurt e lá reconstruiu o Instituto. Aposentou-se em 1967, passando a direção para seu colega Adorno. Esse, por sua vez, morreu em 1969 e a partir daí surgiram vários conflitos na Alemanha que pareciam anunciar o fim da teoria crítica formulada pela Escola. Entretanto, Jürgen Habermas, que é considerado o grande herdeiro intelectual da teoria crítica, vai reformulá-la e salvá-la do pessimismo em que havia submergido, mantendo-a viva até hoje.

⁴⁵ Esse conceito fora formulado pela primeira vez por ADORNO e HORKHEIMER (em **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985) em 1947. O conceito desvela os mecanismos que fazem com que, sob a égide do capitalismo, toda a cultura tenda a degradar-se para assumir a forma de uma indústria da diversão, cuja operação ideológica é a realimentação do sistema: a diversão funcionaria com uma válvula de escape e de readaptação à exploração do trabalho, impedindo qualquer possibilidade de rebelião por parte do público receptor. A dessublimação da arte – o momento em que ela declina de sua condição sagrada para a lógica de mercado – também é fator de degradação da cultura, à medida que para obter autonomia ela necessita adequar-se a fórmulas pré-estabelecidas pela economia de mercado. O paradoxo é que a arte, para destituir-se de sua função ritualística promovida pela lógica burguesa, cai nas malhas da lógica de mercado, que a padroniza e a oferece como mais um objeto dessublimado. Subjugado a um “esquematismo”, tal produto só poderia promover a “atrofia da atividade” do espectador. Um dos exemplos citados pelos autores é o do cinema, que faria com que o espectador perdesse a capacidade de pensar à medida que precisa acompanhar o ritmo

necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção do sentido e de articulação do simbólico.⁴⁶

Essas “contradições cotidianas” seriam abarcadas pelo pensamento de Benjamin que abriria um campo antes impensado na história das histórias da crítica cultural. Para ele, a reprodutibilidade dos meios, enquanto apropriação pela lógica capitalista, não fora apenas dominação e barbárie. A recepção das massas tem sempre um duplo caráter: a de uma dominação e a de uma resistência fecunda a ser potencializada.

Assim, Benjamin, embora integrante da escola de Frankfurt, é, sem dúvida, um dissidente. Apesar de os temas serem convergentes, seu método e sua forma não acadêmica de construir o pensamento são diferentes dos de seus colegas. Filho de um abastado comerciante judeu, vendedor de antigüidades e obras de arte, nasceu em 1892 em Berlim e começou cedo sua relação com os livros. Doutorou-se em filosofia pela Universidade de Berna e tentou ingressar como professor na Universidade de Frankfurt com um trabalho que mais tarde se tornaria famoso (*Origem do drama barroco alemão*), mas que naquele momento fora considerado heterodoxo e confuso demais, levando-o a ser reprovado pela banca. Nada que o dissuadissem de continuar construindo um pensamento embasado em fontes das mais inesperadas, como as ruas e galerias de Paris, o surrealismo, a experiência com o haxixe, com o cinema, entre outras. Reflexos das várias facetas de sua personalidade, que

acelerado das imagens. E justamente a experiência do cinema será decisiva para a formulação do pensamento de Benjamin no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”.

⁴⁶ MARTIN-BARBERO, **Dos meios às mediações**, p. 71.

mesclava o epíteto de marxista, judeu agnóstico, crítico, filósofo, historiador, escritor, tudo a um só tempo.

Benjamin carregaria essa diversidade até sua morte, ocorrida em 26 de setembro de 1940, quando fugia do nazismo que também vigorava na França ocupada. Ele, juntamente com um grupo de refugiados, tentou chegar à Espanha (supostamente neutra no conflito) atravessando a cidade catalã, fronteira ao território francês, de Port Bou. Entretanto, a fronteira estava fechada e os refugiados foram obrigados pelas autoridades a voltar à França, podendo pernoitar na pequena cidade. E uma noite apenas foi o suficiente para que Benjamin, melancólico face à brutalidade dos tempos que reduziria toda a mínima esperança a pó, tomasse morfina. Depois de agonizar um dia inteiro, teve hemorragia cerebral e morreu, sendo que seu túmulo nunca foi encontrado.⁴⁷

Descoberto aqui no Brasil pelo movimento estudantil das décadas de 60 e 70 (período de ditadura militar), suas primeiras iluminações foram sobre as questões estéticas da reprodutibilidade técnica e a reflexão sobre a cidade. Hoje, em tempos globalizados, recuperar o ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade” é mais do que nunca atual, porque permiti-nos pensar que os meios de reprodução técnica não são bons ou ruins, em si mesmos, mas que dependem decisivamente de quem os toma nas mãos.

⁴⁷ SCLIAR, Moacyr. *Benjamin e o vento da história*. In: **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 nov. 2001. Segundo Caderno, p. 8.

2.2 - Entre a aura e o seu declive: mudanças na experiência

Walter Benjamin, mais do que os outros pensadores que foram os seus pares, é, ao nosso ver, ainda instigante porque se coloca, sem deixar de ser profundo nas suas análises, no lado da *experiência*.⁴⁸ Na análise de Barbero sobre Benjamin, “*pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso*”.⁴⁹

E em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”, Benjamin vai revitalizar precisamente a percepção, a experiência. A experiência não no sentido de vivência (“*Erlebnis*”), versão assumida pelo sujeito imerso na cidade sob o signo da lógica de mercado e do esquecimento, mas como “*Erfahrung*”, que é a forma de experiência que se articula com o passado, que traz a vivência do passado para o presente com o intuito de modificar esse último. Essa experiência revolucionária é que teria sofrido um enfraquecimento sem precedentes no mundo capitalista moderno para assumir a forma de vivência.

Mas, estranhamente, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”, Benjamin vislumbraria nas técnicas de reprodução, que acabam com a memória da tradição, um potencial revolucionário. A ambigüidade do ensaio em questão acabaria provocando muitas interpretações e divergências entre seus leitores. Gertrud Koch, por exemplo, vê nele uma tese histórica “precária e bastante contraditória”. A “multiplicidade de sentidos”

⁴⁸ Sem desprezar a importância de Adorno, Horkheimer e Marcuse em suas teorizações sobre a cultura de massa, trazendo à tona questões relevantes sobre a hegemonia capitalista no monopólio dos meios.

em Benjamin levaria, segundo ela, muitos críticos a reduzirem seus aspectos a um único argumento que viesse ao encontro de suas posições individuais.⁵⁰ E a posição mais ambivalente é a que, de um lado, confere a Benjamin um lamento pela perda da aura na arte mecanicamente reproduzível (posição atribuída a alguns intérpretes da Escola de Frankfurt) e, de outro, aposta que Benjamin teria visto esta perda como salutar. Rodolphe Gasché, no artigo “Digressões objetivas”, chega até mesmo a negar que tal ensaio tenha um duplo sentido, apostando que Benjamin teria endossado a destruição radical dos valores ligados ao aurático.⁵¹ Barbero, em *Dos meios às mediações*, embora rejeite as interpretações que atribuem a Benjamin um louvor ao progresso tecnológico no âmbito da comunicação e que convertem sua concepção de morte da aura na morte da arte, afirma que “em franca oposição à visão de Adorno, Benjamin vê na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte”. A “aposta” de Barbero parece ser eficaz quando encontra no ensaio muito mais uma “história da recepção” (o “modo como se produzem as transformações na experiência”) do que a polêmica arte *versus* técnica.⁵²

Controvérsias à parte, o fato é que neste texto Benjamin desmonta conceitos da estética clássica, tais como as noções de *autenticidade*, *aura* e *valor cultural*, para apostar na experiência decorrente das técnicas de reprodução da obra. Contra o ideal de autenticidade, crê na fidedignidade; no lugar da aura, que tem a propriedade de revelar quão distante está até mesmo o mais próximo, reivindica a proximidade do distante; no lugar do valor cultural, quer o valor de representação. Ao desmistificar as primeiras categorias, quebrou o

⁴⁹ MARTIN-BARBERO, *Dos meios às mediações*, p. 72.

⁵⁰ KOCH, Gertrud. *O cosmo em filme: sobre o conceito de espaço no ensaio “A obra de arte” de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), *A filosofia de Walter Benjamin*, pp 215-224.

⁵¹ GASCHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de Benjamin*. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. pp 193-214.

binarismo entre arte e indústria cultural (dicotomia ainda levada em conta por Adorno, por exemplo), embora não ignorasse o problema da estetização da política dentro da Indústria Cultural na conjuntura de uma Alemanha fascista, conforme deixou claro no “epílogo” de seu ensaio, cujo teor tenta amenizar a sensação de seus críticos de que, ao fazer a apologia de uma técnica que condiciona as massas pela dispersão (conforme veremos posteriormente), estaria se aproximando demasiadamente do programa posto em prática pelo fascismo.⁵³ Porém, conforme Rouanet, Benjamin, com a mesma veemência com que denuncia a cultura de classe, denuncia os riscos de uma dissolução da cultura, é essa é uma das várias pontas de suas múltiplas contradições. Rouanet aponta outras: ao mesmo tempo que condena o empobrecimento da experiência e a perda da memória histórica, percebe um potencial político nessa nova sensibilidade, uma vez que ela também instiga uma intensificação da consciência; ao mesmo tempo que defende a dissolução da aura, porque isso seria fecundo para uma política de transformação do real, condena essa dissolução, porque abriu espaço para uma nova aura, tão ou mais perversa que a antiga – a da mercadoria.⁵⁴

Voltando ao ensaio em questão, Benjamin começa-o dizendo que “quando Marx empreendeu sua análise, o modo de produção capitalista ainda estava em seus inícios”.

⁵² MARTIN-BARBERO, **Dos meios às mediações**, pp 73-76.

⁵³ Segundo ele, o fascismo permite que as massas se expressem, mas não altera o regime de propriedade. Quando a evolução dos meios técnicos não encontra paralelo na vida social e no regime de propriedade, o resultado é a guerra. O fato de a percepção sensível, que fora modificada pela técnica, não encontrar um catalisador para tal energia faz com que ela se dirija para a guerra como forma de obter satisfação artística. O resultado é que o fascismo promoveria a estetização da política. Para Benjamin, a única resposta possível a isso seria a politização da arte, pela via do comunismo. Conforme Vicente ROMANO (**El tiempo y el espacio en la comunicación: la razón pervertida**. Hondarribia [Guipúzcoa]: HIRU, 1998. p. 425), “el fascismo, y sobre todo la sociedad nazi, glorificaron la técnica, hasta el punto de plantearse el exterminio científico de 100 millones de europeos”. A que o autor adverte: “Los defensores actuales de las tecnologías, viejos y jóvenes, debieran tener en cuenta estos hechos históricos cuando arremeten contra el pensamiento humanista que centra el progreso en el perfeccionamiento de la organización social, esto es, en mejorar la calidad de vida de todos, y no sólo en el desarrollo tecnológico”.

Podemos dizer de Benjamin que quando empreendeu sua análise as técnicas de “reprodução” capitalista haviam atingido, no século XX, um nível tal que estariam “em condições não só de se aplicarem a todas as obras de arte do passado e de modificarem profundamente seus modos de influência”, como também elas mesmas estariam se impondo como formas originais de arte. Referia-se o autor mais especificamente às técnicas fotográfica e cinematográfica frente às formas tradicionais de arte. Se essas últimas eram calcadas na autenticidade da obra (unicidade de sua presença no local onde foi produzida, o que lhe conferiria autoridade), a reprodução propiciada pela técnica transportaria tal obra para situações onde o original jamais poderia estar. Isso acarretaria uma desvalorização de sua autoridade e, por conseqüência, um abalo em sua tradição. Em última instância, provocaria a queda de sua *aura*, que é a aparição única de uma distância, por mais perto que o objeto possa estar. Quando essa distância se materializa, o objeto aurático ganha autenticidade e autoridade e, conseqüentemente, poder de preponderar.

As técnicas de reprodução despojariam a obra desse efeito de aparição, uma vez que a desprenderiam do espaço e do tempo “originais”, tornando-a reproduutível desde seu nascimento. Ao multiplicar os exemplares, substituem um evento que aconteceu uma única vez por um fenômeno de massa, conferindo-lhe uma atualidade, mas destacando-o do domínio da tradição. As causas sociais que estariam motivando o declínio da *aura* teriam relação direta com a tendência das massas de aproximar cada vez mais as coisas e acolher as reproduções em detrimento daquilo que só era dado uma única vez: “A cada dia que passa, mais se impõe a necessidade de apoderar-se do objeto do modo mais próximo

⁵⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. pp 54, 56, 63.

possível em sua imagem, porém ainda mais em sua cópia, em sua reprodução”.⁵⁵ Se a *aura* do objeto era garantida ao longo da história pelo culto que lhe era conferido, primeiramente mágico e depois religioso, a inexistência de qualquer função ritual fora decisiva para o seu declínio. Um declínio que, para Benjamin, era extremamente fecundo, uma vez que a obra de arte se emanciparia da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Desprovida da dependência secular com o rito, religioso ou mágico, a arte poderia fundar-se agora na política.

Um dos exemplos clássicos dessa nova atitude seria o surgimento daquela que o autor consideraria a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia. Tanto nela, quanto mais tarde no cinema, o valor de culto seria suplantado pelo valor de exposição, não sem alguma resistência do primeiro, como lembra Benjamin ao se referir à tendência dos primeiros retratos em cultuar o rosto humano, como se fora o último refúgio de uma aura para sempre perdida. Aliás, o conselheiro Aires, do romance machadiano *Memorial de Aires* (1908) declara: “Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos moribundos para lhes fixar os últimos instantes”.⁵⁶

O fragmento poético que discorre sobre essa fixação dos primeiros retratos pelo rosto humano levou muitos intérpretes a entender que Benjamin estaria lamentando, nostalgicamente, o declínio da aura provocado pela reprodutibilidade técnica. Rodolphe Gasché, no artigo já citado, denuncia que Susan Buck-Morss, entre outros, teria argumentado nesta direção, ao que ele contra-argumenta:

⁵⁵ BENJAMIN, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade*. In: LIMA, **Teoria da cultura de massa**, p. 215.

Não há dúvida de que essa passagem, em sua melancólica beleza, parece revelar um sentimentalismo, uma nostalgia, que tenderíamos a julgar apropriada às circunstâncias. Mas não será isto meramente o sentimento louvável, se não cômodo, de um leitor que ignora o fato de que o que Benjamin descreve é um culto – o culto da rememoração dos entes queridos em imagens que se tornaram os *objetos* através dos quais eles olham para nós? Em primeiro lugar, é preciso notar que a importância que Benjamin atribui nesse capítulo à fotografia de Atget revela claramente que ele aprova sem remorsos uma arte que eliminou por completo o valor de culto em proveito do valor de exposição.⁵⁷

Para Gasché, que é a posição tomada por nós, não haveria nenhuma ambigüidade ou pesar na posição benjaminiana frente aos valores do ritual de culto (responsáveis pelo *continuum* ininterrupto de uma tradição que Benjamin desejava liquidar) apartados radicalmente da obra de arte, uma vez que o autor alemão aposta numa crise e numa renovação da humanidade por via de uma significação política inédita derivada das novas formas de arte. Fora o culto que teria garantido a história, a tradição e a herança cultural das obras de arte ao longo dos tempos e, para Benjamin, melhor explodir isso, por via da reprodutibilidade, do que se manter preso à equívoca *aura* dos objetos e dos seres.⁵⁸

Também Barbero argumentaria no mesmo sentido. Para ele, Benjamin vê nas tecnologias de reprodução a expressão de uma nova sensibilidade das massas, resultado de uma longa transformação social, que é a da “aproximação”. Ou seja, haveria um desejo nas

⁵⁶ ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1976. p. 112.

⁵⁷ GASCHÉ, *Digressões objetivas*. In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), **A filosofia de Walter Benjamin**, p. 201.

⁵⁸ Não podemos deixar de notar, entretanto, que diante de um mundo esvaziado de seu sentido tradicional, não demoraria muito para a lógica do capitalismo recolocar nos produtos que nasceram com a marca do desencantamento do mundo o sentido perdido. Assim, anunciam o cinema como uma “fábrica de ilusões” ou

massas de se acercar humanamente às coisas (o que para Adorno era a representação nefasta de um desejo das massas de devorar as coisas), tornando possível outro tipo de existência delas e outra forma de acessá-las. Assim, a morte da aura na obra de arte é mais bem expressão dessa nova percepção que rompe o “envoltório, o halo, o brilho das coisas” e que “põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las”. Porque se “antes, para a maioria dos homens, as coisas, e não só a arte, por próximas que estivessem, ficavam sempre longe, porque um modo de relação social lhes fazia parecer distantes”, Barbero argumenta, com Benjamin, que “agora, as massas sentem próximas, com a ajuda das técnicas, até as coisas mais longínquas e sagradas”. É aí que residiria a experiência que para Benjamin expressa a energia presente na massa e o seu clamor por um mundo mais igualitário.⁵⁹

Voltando à técnica fotográfica, se Benjamin rejeita a singularidade capaz ainda de dotar o rosto humano de aura é porque a considera mítica. Ao presentificar uma distância, essas primeiras fotografias registrariam não um rosto, mas uma mera aparição. Muito diferente do que ocorreria em alguns filmes russos, onde o rosto, desprovido de aura, figura não mais como um retrato, mas carregado da origem social do retratado, numa representação muito mais política. Na explicação de Gashé,

se Benjamin afirma que a arte na era de sua reprodutibilidade mecânica assume uma função política, é porque ela foi capaz de se livrar do feitiço que a efetivação fenomênica de uma distância lança sobre seu espectador. (...) As qualidades mágicas inconfundíveis da obra

“sétima arte”; dizem ser um jornal confiável aquele que tem “tradição no mercado”; o rádio potencializa-se no imaginário justamente pela distância que ainda supõe.

⁵⁹ Cf. MARTIN-BARBERO, **Dos meios às mediações**, p. 74.

aurática enredam o espectador na própria obra, roubam-lhe a liberdade, e o põem sob a influência dos poderes que residem na obra como coisa. Em contraposição, a obra de arte não aurática não é mais uma coisa, e por isso concede ao espectador uma autonomia muito clara.⁶⁰

Com efeito, Benjamin tem predileção pelas fotografias de Atget precisamente por ele substituir o humano pelas ruas vazias de Paris. Pela inquietação que causam no espectador, por revelarem um mundo esvaziado e cheio apenas de indícios (como o “local de um crime”), tais fotografias possuiriam “uma secreta significação política”. Ao suplantarem o valor de culto, cujo último refúgio era o rosto humano, fotografias como as de Atget dificilmente poderiam ser acolhidas como arte no século XIX, sintoma de uma polêmica envolvendo pintores e fotógrafos, mas que, segundo Benjamin, não passavam de brinquedos de infantes comparados ao que iriam ser colocados pelo filme.

No filme, “pela primeira vez – e isto é obra do cinema – o homem deve agir, seguramente com toda sua pessoa viva, e todavia privada de *aura*”.⁶¹ A relação do ator se dá muito mais com a aparelhagem cinematográfica do que com o público e isso para Benjamin poderia servir eficazmente a um pensamento materialista. Entretanto, lembra que o declínio da *aura* estaria levando muitos produtores cinematográficos capitalistas a construir artificialmente a “personalidade” do ator. E adverte que enquanto o cinema estivesse em mãos capitalistas, o único serviço que poderia prestar à Revolução era uma crítica revolucionária das antigas concepções da arte. Algo que ele não negligencia, mais

⁶⁰ GASCHÉ, *Digressões objetivas*. In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), **A filosofia de Walter Benjamin**, p. 204.

⁶¹ BENJAMIN, *A obra de arte...* In: LIMA, **Teoria da cultura de massa**, p. 224.

bem exalta, embora esperasse que para forma tão revolucionária correspondesse também uma crítica revolucionária das relações sociais. E é aí neste ponto que o que aparentemente se configura como crença no progresso e otimismo tecnológico declina, uma vez que Benjamin apostava não na técnica em si, mas no quanto ela poderia ser a expressão de uma nova percepção que não poderia ser julgada apenas por seu processo de aculturação, como queria Adorno.

Benjamin depura um sentido revolucionário no cinema porque esse novo veículo de expressão supre a demanda de um olhar que já não se fixa, que já não tem um lugar de retorno e cujo depositário é muito mais a cópia que o original. Um olhar que percebe o tempo como descontínuo, sem mais valor, no sentido clássico do termo. Ao substituir a pose pelo corte, gerando um movimento descontínuo, de choque, ele registraria esta nova forma de percepção do tempo. Não só registraria, como treinaria os sentidos para que eles correspondessem às máquinas modernas de uma cidade que se industrializa a cada dia e cujo princípio básico é a descontinuidade e o movimento.⁶²

O desejo moderno por movimento já se revelava primeiro em coleções de fotografias que, sob a pressão do polegar, sucediam-se rapidamente para fornecer o movimento de alguma imagem. Mais tarde, aparelhos (como esterioscópios, panoramas e

⁶² Lembremos que Olavo Bilac entregara-se, sem reservas, a esse “exercício prático”, rendendo ao cinema inumeráveis crônicas. Numa delas (intitulada “Moléstia da época”), deslumbrado com a chegada da novidade aqui no Brasil, escreveu sobre a “longa excursão” de duas horas, mas cujo “escasso tempo” fora suficiente para ver “meio mundo”: “Creio que já todos terão compreendido que esta longa viagem foi... cinematográfica. Fui hoje arrastado por um conhecido a quatro dos dezoito cinematógrafos que fazem atualmente a delícia dos cariocas. Paguei o meu tributo à mania da época, e não me arrependo apesar de estar fatigado como se houvesse realmente vagabundeado durante dous anos por terra e mares” (*Gazeta de Notícias*, três de novembro de 1907. In: DIMAS, **Vossa Insolência**, pp 195-201). O que mais parece ter encantado Bilac fora exatamente a ruptura com o tempo linear, cronológico, tão comentado por Benjamin. A velocidade da percepção se altera na nova experiência sensorial, de modo que o “escasso tempo” de duas horas fora suficiente para ver “meio mundo”. O olhar agora vagabundeia “durante dous anos por terra e mares”. Muda-se a perspectiva do tempo e a perspectiva do espaço (Benjamin: “Agora empreendemos viagens de aventureiro. Por conta do grande plano, é o espaço que se amplia; por conta da câmera lenta, é o movimento

cosmoramas) facilitariam o trabalho dos dedos, permitindo que um público maior pudesse ver as imagens em movimento. Antes disso, o que predominava era a visão individual, de culto, expressa na pintura. Entretanto, a partir do século XIX, os quadros começam a ser vistos coletivamente pelo público, evidenciando um sintoma de crise no modo anterior de olhar. Uma crise que, segundo o filósofo, não foi provocada apenas pelo surgimento da fotografia, mas “pela pretensão da obra de arte de se dirigir às massas”. Algo que é contrário à essência da pintura, mas inerente à forma do cinema. Além disso, historicamente a pintura era mostrada ao público através de intermediários e as massas passaram cada vez mais a desejar obter o controle de sua própria percepção. Portanto, enquanto a obra de arte autêntica dotada de autoridade, como é a pintura, exige a contemplação e a concentração de um único espectador, o filme, desprovido da autoridade tradicional, instaura o sujeito coletivo, cujo poder de concentração e contemplação não são tão decisivos. O exemplo dado por Benjamin do *Kaiserpanorama*, lugar onde o público agrupava-se diante de uma tela móvel para ver imagens que se sucediam através de estereoscópios, já evidenciava o surgimento de uma coletividade em detrimento da contemplação individual imposta pela pintura. “Toda a forma de arte prepara, sob uma forma freqüentemente invisível, modificações sociais na medida em que modifica os modos de recepção, para adaptá-los às novas formas de arte”.⁶³

O dadaísmo não teria feito outra coisa. Ele suscitou uma demanda pelo cinema ao destituir suas obras de qualquer *aura* para que pudessem ser entregues à contemplação coletiva. Seus recursos eram o excesso e o choque, obtidos através do inusitado de algumas criações, como poemas contendo obscenidades, quadros ornados com botões ou passagens

que toma novas dimensões”). O olhar exercita-se, via a experiência de choque do cinema, na nova descontinuidade do tempo que se move lá fora.

de trem etc. Assim, se antes o espetáculo deveria ser atraente para a vista ou para o ouvido, a obra de arte, com o dadaísmo, tornar-se-ia choque, projetando-se contra o espectador ou ouvinte e adquirindo um poder traumático. O choque, pelo seu potencial de desviar o espectador daquilo que o causou, anula qualquer possibilidade de concentração ou contemplação. No dadaísmo, a própria obra se desvia de si mesma, de sua aparição singular, para se instaurar no choque, relegando a um segundo plano o caráter de objeto aurático da obra de arte.

O cinema (pela dispersão provocada por suas características estruturais como a montagem, o corte etc.) teria, para Benjamin, a mesma propriedade. Ou seja, divertiria à medida que provocaria o choque pelas mudanças de lugar e de ritmo do movimento:

Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações e fábricas pareciam aprisionar-nos sem esperança de libertação. Veio então o cinema e, pela dinamite de seus décimos de segundo, explodiu este universo concentracionário; assim, abandonados em meio aos estilhaços arremessados ao longe, agora empreendemos viagens de aventureiro. Por conta do grande plano, é o espaço que se amplia; por conta da câmera lenta, é o movimento que toma novas dimensões.⁶⁴

O cinema seria como um campo de treinamento para a percepção do homem moderno, cada vez mais baseada nos efeitos de choque nas grandes cidades. Nele, o público se exercitaria autônoma e coletivamente diante de uma obra que não mais possui

⁶³ BENJAMIN, *A obra de arte...* In: LIMA (org.), **Teoria da cultura de massa**, p. 223.

⁶⁴ In: LIMA (org.), **Teoria da cultura de massa**, p. 233.

autoridade, desenvolvendo novas habilidades para sua sobrevivência. Conforme ainda Benjamin,

o cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, que ao homem de hoje se promete. A necessidade de entregar-se a efeitos de choque é uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam. O cinema corresponde a profundas modificações do aparelho perceptivo, modificações que hoje, na escola da vida privada, experimenta o primeiro passante que chega na rua de uma grande cidade, e que, na escola da história, experimenta um cidadão qualquer de um Estado contemporâneo.⁶⁵

Ele mobilizaria energias contidas no inconsciente visual, assim como a psicanálise abre a experiência de um inconsciente instintivo. Fazendo a junção entre arte e ciência (o aspecto artístico da fotografia e seu uso científico), até aqui divergentes, teria, para o autor, uma função revolucionária. E, além de ser potencialmente didático, não exclui a fruição, contrariando a tese de que as massas buscam diversão, e a arte exige recolhimento. Para Benjamin, aquele que se recolhe diante de uma obra é envolvido por ela, enquanto que no caso da diversão é a obra que penetra na massa, e isso seria muito mais fecundo. O cinema seria então o melhor campo de experiência, por seu efeito de choque, dessa nova forma de recepção das massas.

Em síntese, Benjamin aposta no efeito didático e revolucionário do cinema, não pelo seu conteúdo, mas pela sua forma. Através dele, o homem moderno se exercita e

⁶⁵ In: LIMA (org.), **Teoria da cultura de massa**, p. 236.

aprende a viver dentro das discontinuidades, dos choques, de uma cidade também moderna. Tomando os choques como rotina, é através da distração que o indivíduo pode deixar sua cabeça aberta, e alerta, para assumir “novas tarefas”. O esforço de atenção não se dirigiria mais ao valor cultural da arte (propriedade exclusiva da visão), mas, pela via da ordem tátil, a sua ação política (“O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai”). Com isso, Benjamin vê uma nova relação “positiva” da massa com a arte, onde atividade crítica e prazer artístico não são mais irreconciliáveis, como supunha a visão de Adorno sobre a mesma questão. O cinema, pelo seu potencial de aproximação, ensinaria o espectador a prescindir do crítico, fazendo dele o próprio crítico que frui à medida que critica. Ao contrário do que ocorria na contemplação da obra de arte burguesa, o cinema se converte no instrumento de um exercício prático.

Mas, como se pergunta Gasché,

que espécie de autonomia, contudo, é essa que as platéias dos cinemas alcançam nas profundezas escuras da sala de exibição? (...) Será a reflexão sobre si mesmo, que vem com a repulsa do objeto, capaz de assegurar ao sujeito uma consciência de suas capacidades cognitivas e supra-sensíveis? Poderá mesmo esse processo de assimilação do efeito de choque ser entendido como uma volta reflexiva sobre si mesmo?⁶⁶

Afinal, como vimos, o efeito de choque se dá no espectador distraído. O mesmo espectador que foi cooptado pela tentativa do fascismo de restituir o valor ritual da obra

pela aparelhagem cinematográfica, reauratizando assim a arte para fundar uma estética de guerra. O mesmo espectador que, contemporaneamente, é “doutrinado” pela técnica de ponta da cinematografia *hollywoodiana* que ensina a render culto ao estilo americano de vida. Entretanto, para Benjamin, é preferível esse sujeito coletivo distraído ao indivíduo imerso na forma mítica da obra de arte aurática e tradicional. Só o indivíduo imerso numa massa poderia, para ele, enfrentar aquilo que o oprime porque tem uma disposição mental que não é mais a unidade transcendental da consciência, ou a percepção pura, mas baseada em diferentes representações. Em suma, uma consciência empírica que não só é forjada em estado de distração, mas por hábito. Tais modos repetitivos e habituais, apreendidos de forma distraída no cinema, dariam munição a essa massa para que, paradoxalmente, ela reagisse criticamente às formas de opressão do mundo moderno. Conforme Gasché,

esse crítico distraído – que não dá nenhuma atenção direta ao filme como objeto de arte, que, de passagem, amortece os choques que recebe através de um nível mais elevado de presença de espírito e modos habituais de lidar com eles, modos que foram ensaiados e praticados com outros membros da massa diante da tela de cinema – é um crítico que conseguiu se livrar do feitiço da aura, e de seu objeto. Estes perderam toda a autoridade sobre ele, que, como sujeito coletivo, abriu mão também da autoridade de um eu. Esse crítico distraído é o primeiro cidadão de um mundo sem magia.⁶⁷

⁶⁶ GASCHÉ, *Digressões objetivas...* In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), **A filosofia de Walter Benjamin**, p. 207.

⁶⁷ GASCHÉ, *Digressões objetivas...* In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), **A filosofia de Walter Benjamin**, p. 210.

Rouanet vai mais longe e diz que o valor político do cinema não está onde Benjamin o vê, porque enquanto indústria cultural ele se funda na exclusão de todos os processos reflexivos por parte do espectador. Entretanto, o “grande cinema”, por mais que seja regido também pelo capital, mobilizaria as camadas mais profundas da experiência, mantendo intacto no espectador a capacidade de pensar, associar e rememorar. Em suma, a função política do cinema seria a função apenas do grande cinema, que não condiciona espectadores distraídos, mas descondiciona espectadores manipulados.⁶⁸ A distinção de Rouanet volta ao velho estilo adorniano de pensamento, que pressupõe critérios e hierarquias para se definir qual seria o grande cinema e qual não o seria e revela a dificuldade do crítico contemporâneo em sair do impasse estabelecido por Benjamin. Mas não seria o impasse, tão benjaminiano quanto machadiano, a forma perfeita para uma reflexão?

Portanto, se tal ensaio não esgota a questão da problemática da sensação de vazio que paira sobre um mundo destituído do mito (“É um mundo tão livre que se tornou vazio” / “Um estranho silêncio paira em torno desse mundo emancipado do mito”⁶⁹), ou a questão contemporânea da re-auratização de tudo promovida pelo capitalismo, ele tem o grande papel de elucidar como um olhar que se calcava na aura projetou-se sobre uma descontinuidade profana e, sem pesar, acolheu-a. Tal fenômeno reflete uma mudança na experiência do indivíduo em todas as esferas de sua vida, cujo sentido os veículos de comunicação são apenas a parte mais evidente.

⁶⁸ ROUANET, *Édipo e o anjo*, pp 62-63.

⁶⁹ GASCHÉ, *Digressões objetivas...* In: BENJAMIN; OSBORNE (orgs.), *A filosofia de Walter Benjamin*, p. 211.

2.3 – O autor é um produtor de experiências no jornal

Falamos exaustivamente do papel revolucionário atribuído por Benjamin ao cinema. Um ano antes de tal ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, ele atribuiria o mesmo sentido, desta vez especificamente ao jornal. Foi em “O autor como produtor”, artigo que começa por um questionamento de Benjamin sobre o que definiria a qualidade de uma obra artística, a tendência política ou a literária? Procurando desfazer dicotomias, julga que a tendência política correta de uma obra inclui a sua qualidade literária. Para ele, o tratamento dialético da questão não poderia mais operar mediante formas rígidas e isoladas de obra, romance e livro, mas deveria se situar nos “contextos sociais vivos”: “É vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo”.⁷⁰

Um exemplo que o autor usa como possibilidade de superação dialética das oposições mencionadas acima é o jornal, cenário em que a um só tempo dá-se a “humilhação mais extrema da palavra” e sua “redenção”. Nele, a impaciência dos excluídos teria a vantagem de poder se manifestar:

O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizada pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação

⁷⁰ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, pp 121-136.

indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se vêem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores.⁷¹

Benjamin cita o exemplo bem sucedido da experiência soviética, onde o leitor está sempre pronto a participar, ascendendo assim à condição de autor e promovendo uma literalização das condições de vida. Neste cenário, “o próprio mundo do trabalho toma a palavra”. A imprensa seria, então, o palco onde qualquer indivíduo pode tornar-se produtor e, na concepção benjaminiana, é dela que deve partir o questionamento da distinção entre autor e leitor. Porque somente quando o produtor se der conta dos meios de produção do qual faz parte é que ele poderá agir revolucionariamente, “refuncionalizando-os”.

O conceito de “refuncionalização” foi cunhado por Brecht e tomado por Benjamin “para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”.⁷² Ele considera o teatro épico de Brecht como um modelo eficaz de como dominar os meios de produção com o intuito de transformá-los e de tornar os espectadores ativos colaboradores no processo. O princípio utilizado pelo dramaturgo é o da interrupção da ação, procedimento que o desenvolvimento do cinema, do rádio, da imprensa e da fotografia já teria tornado familiar. Na montagem, “o material montado interrompe o contexto no qual é montado” e qualquer ilusão por parte do público é combatida. A interrupção da ação visaria não mais a provocar uma excitação, e sim imobilizar os acontecimentos, obrigando o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, quanto ao seu papel.

⁷¹ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 124.

O princípio de montagem do teatro épico de Brecht é paradigmático do que o cenário do jornal poderia realizar em termos revolucionários e que, na acepção de Benjamin, a imprensa soviética teria realizado. O potencial revolucionário do jornalismo, sonhado por ele, estava na idéia de que no jornal cada um monta sua história. Sua diagramação por colunas, fotos, legendas, incorpora na própria forma o movimento de um tempo que não é mais contínuo e organizado, é feito de descontinuidades e fragmentos. Não mais o sentido de um texto sob o tutelamento de um autor ou de um tempo cronologicamente em progressão contínua, agora os textos se fazem sob a égide da montagem. Textos “imparciais”, quase fotografias, onde é dado a cada um construir a sua legenda. A serialização permitiria a co-participação maior de uma massa que se vê excluída do acesso às informações. Dessacralizando o livro enquanto objeto único, inacessível e aurático, o jornal possibilitaria que a aura se estabelecesse na política.

De fato, entre o livro e o jornal, esse último criaria uma atitude inteiramente nova face à leitura: agora esse novo “livro” poderia ser carregado, amassado, dobrado, rasgado, lido por muitos e, enfim, descartado. Diante de tal novidade, a leitura não poderia deixar de sofrer alterações face ao novo suporte que a materializava. Isso já havia acontecido quando da passagem do livro em rolo para o códex, no início da era cristã, quando subitamente o texto ficara seccionado e o leitor podia folhá-lo, abri-lo ao acaso, ao contrário do rolo que só permitia o acesso ao texto pelo seu início. De uma única porta de abertura para o texto, passou-se, com o códex, a inumeráveis portas, e isso representou uma modificação profunda no *sensorium* do leitor.

Com o jornal, o acesso seria mais fácil ainda. Diríamos dele que não só a porta fora aberta, mas também infinitas janelas. O lugar do leitor dentro do texto, que tanto no livro

⁷² BENJAMIN, *Magia e técnica...*, p. 127.

manuscrito quanto no tipográfico era periférico em relação à autoridade do autor, passa a ser mais central. Agora nem só portas e janelas encontram-se abertas como não há mais guardiões a dificultar-lhes o acesso. “Que resta então da definição do sagrado, que supunha uma autoridade impondo uma atitude de reverência, de obediência ou de meditação, quando o suporte material confunde a distinção entre o autor e o leitor, entre a autoridade e a apropriação?”, pergunta-se Chartier.⁷³ O jornal, sem dúvida, causaria modificações na percepção do leitor e, em se mudando a forma de leitura, não demoraria para interferir também na forma da escritura.

Adelmo Genro Filho, em seu já citado livro sobre uma teoria marxista do jornalismo, afirma:

Benjamin percebe as enormes potencialidades culturais e estéticas que nascem com a reprodutibilidade técnica, ao mesmo tempo que se dissolve a “aura” das obras de arte, que estaria ligada à idéia do “original” e teria suas origens longínquas na magia. Ele reconhece, no terreno cultural e estético, as inovações tecnológicas como parte de uma *práxis* que ultrapassa a manipulação de classe a que presentemente servem tais instrumentos, ou seja, enquanto criação histórica de possibilidades culturais socialistas e comunistas.⁷⁴

Para o filósofo alemão, a emancipação da mídia seria equivalente à emancipação humana. Distanciando-se da tradição frankfurtiana, e com uma visão mais otimista que a de Adorno, conforme vimos, dizia que os meios de comunicação não eram meros instrumentos

⁷³ CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 91.

⁷⁴ GENRO FILHO, **O segredo da pirâmide**, p. 177.

de manipulação e consumo, mas poderiam se tornar meios de produção socializados. Teriam, então, uma função pedagógica que apontaria para uma nova forma social de conhecimento. Genro Filho situa especificamente o jornalismo nesse contexto de modelo dialético. O jornalismo, na perspectiva benjaminiana (recuperada por Genro Filho), estaria apenas começando a apontar suas potencialidades no processo de autoconstrução humana: “O jornalismo moderno possui não só um potencial crítico e revolucionário na luta contra o imperialismo e o capitalismo, mas um ‘potencial desalienador’ insubstituível para a construção de uma sociedade sem classes. Ele permite, pela natureza mesma do conhecimento que produz, uma imprescindível participação subjetiva no processo de significação do ser social”.⁷⁵

Se no artigo em questão Benjamin considera a imprensa uma instância decisiva na análise do intelectual como produtor, alude à dificuldade de se demorar demasiado nessa instância, uma vez que na Europa Ocidental ela não se constituiria em um instrumento de produção válido nas mãos do escritor, porque pertencia ainda ao capital: “(...) como por um lado o jornal representa, do ponto de vista técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, e por outro lado ela é controlada pelo inimigo, não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas”. Portanto, ter acesso a uma técnica revolucionária não significa necessariamente poder agir revolucionariamente. Porque toda tendência política, por mais revolucionária que pareça, está, ainda no entendimento benjaminiano, condenada a funcionar contra-revolucionariamente “enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”. Porque “(...) abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do

⁷⁵ GENRO FILHO, *O segredo da pirâmide*, p. 179.

possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária”.⁷⁶ Isso é o que fazem, segundo o autor, os escritores aos quais denominou “rotineiros, ainda que socialistas”, ou seja, aqueles que renunciam a mudar o aparelho produtivo a favor do socialismo, sob pena de terem que romper suas ligações com a classe dominante que em última instância os mantém.

⁷⁶ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, pp 125-126, 128.

PARTE II - EXPERIÊNCIAS MACHADIANAS I:
DO LIVRO AO JORNAL (A CRÔNICA)

Capítulo III – O jornal no Brasil

3.1 – Jornal: entre mercadoria e favor

Podemos dizer tudo de Machado, menos que fora um escritor rotineiro. Se na primeira parte desse nosso trabalho procuramos trazer à luz, mesmo que de forma panorâmica e pouco afeita às heterogeneidades de cada país, os primeiros passos na formação do jornal, optando por perspectivas que dessem conta do caráter dual inerente a sua forma, como a indicada por Benjamin, nessa segunda parte gostaríamos de revitalizar as experiências pioneiras de Machado com o veículo porque as consideramos exemplares do modo ambivalente como Benjamin vira o jornal: entre os interesses particulares da classe dominante que o detém e a sua predisposição à universalidade.

O olhar do cronista Machado encontra seu correlato no olhar da criança que, segundo Benjamin, monta uma história a partir do residual da história (objetos descartados pelo mundo dos adultos). O descartável, o lixo industrial, é reapropriado por ela e dotado de um sentido originário, já velho para o adulto. Através de sua cognição tátil e, portanto, ligada à ação, não aceita o sentido dado das coisas, mas faz surgir delas novas possibilidades de significado. Aprender, para ela, não significa necessariamente repetir mimeticamente o que está ao redor, mas *agir* sobre as coisas e é daí que Benjamin depura um ensinamento fecundo para a consciência revolucionária do adulto. Segundo ele, algumas tecnologias de reprodução, como a do cinema e a do jornal, atuariam do mesmo modo ao possibilitarem uma acuidade na percepção sem precedentes. Elas devolveriam à humanidade a capacidade para a experiência através de uma nova ordem espaço-temporal.

A mesma experiência que, pela via da industrialização, encontra-se em crise devido à profusão de imagens desconexas e choques da vida moderna nas grandes cidades. Essas novas técnicas poderiam não só ajudar o coletivo a forjar uma defesa contra o trauma da industrialização, mas serem pedagógicas na reconstrução da experiência estilhaçada da vida moderna. Como? Imitando este estilhaçamento, como Carlitos imitava em seu corpo as seqüências abruptas de uma montagem cinematográfica.

A recepção cognitiva de Machado frente à transitoriedade dos novos tempos (modernos tempos!) foi habilmente transposta por ele para o corpo também transitório do jornal. Sua escritura não só falava desta transitoriedade como, tal qual Carlitos, imitava-a no corpo perecível e fragmentado da crônica. Por ter um olhar pioneiro, sua experiência conectava imaginação e inervação física antes de elas serem rompidas pela lógica capitalista que transformaria o jornal em mais um produto de consumo. Machado ainda vira no jornal material sublime de uma transformação no corpo social e no próprio corpo engessado da literatura oficial da época. Ligava-o, sem dúvida, à ação pelo que absorvia da experiência da vida empírica de uma cidade que crescia e se urbanizava.

É por isso que o aproximamos de Walter Benjamin. Nessa travessia, nesse salto entre continentes muitas vezes díspares, entre tempos muitas vezes nada sincrônicos, cuidaremos de ver algumas similitudes, principalmente na percepção ambivalente dos dois autores com tal veículo potencialmente revolucionário, mas que também poderia servir a fins reacionários. Machado transitaria pelas duas vias, quando não pelo conteúdo, pela forma. Se sua incursão pelos jornais fora marcada inicialmente por uma fé até ingênua e por uma carga de liberalismo a favor do veículo, não deixaria de relativizá-las na sua fase mais “madura”. Se fora um escritor “rotineiro” no seu desejo de ascender a uma classe mais

abastada, não negligenciaria as classes ínfimas, muitas vezes denunciando a impossibilidade de uma redenção para elas no contexto brasileiro.

As contradições experimentadas por Machado encontram seu correlato no percurso histórico de implantação do jornal no Brasil, veículo marcado pelo descompasso entre a forma moderna da mercadoria e a forma vigente do favor. Seu surgimento deu-se logo depois da chegada da Corte de D. João VI (cujo número estimado de pessoas chegava a 20 mil, entre elas, comerciantes ingleses e franceses, artistas italianos e naturalistas austríacos) ao Rio de Janeiro, em 1808. Com o objetivo de organizar a máquina administrativa para as atividades da Coroa Portuguesa, até então muito precária na colônia americana, foram tomadas uma série de medidas, entre elas a criação da “Imprensa Régia”. Segundo o Decreto de 13 de maio de 1808, a nova instituição deveria executar os serviços da administração real, tais como a impressão de toda a legislação e de papéis diplomáticos. Antes disso, era proibida qualquer atividade gráfica na colônia. Os prelos foram trazidos pela nau Meduza e uma vez em funcionamento não se limitaram à produção de impressos oficiais. O próprio Dom João decretou que a Imprensa Régia poderia também imprimir “todas, e quaisquer outras obras”. Assim, além de material burocrático, passaram a ser impressos alguns livros, opúsculos e instrumentos comerciais.

Não demorou muito para que, a 10 de setembro de 1808, circulasse o primeiro jornal, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Dirigido por Frei Tibúrcio José da Rocha, era considerado um “órgão oficioso” da administração portuguesa sediada no Brasil e obteve grande aceitação, circulando três vezes por semana. Por causa do surgimento da *Gazeta do Rio de Janeiro*, o presidente Getúlio Vargas, em 1937, escolheu o dia 10 de setembro para ser a data oficial da imprensa no Brasil. No entanto, em 1999, o presidente Fernando Henrique Cardoso sancionou um projeto do deputado Nelson Marchezan (PSDB - RS) instituindo o dia 1º de

junho como Dia da Imprensa. É que nessa data, naquele mesmo ano de 1808, passa a circular o *Correio Braziliense*, um jornal português impresso na Inglaterra e que combatia a Coroa recém instalada no Brasil. Era impresso em Londres porque seu proprietário, Hipólito José da Costa, um maçom perseguido pela Inquisição, estava exilado naquela cidade. O *Correio* circulava clandestinamente no Rio de Janeiro e, no entendimento do deputado Marchezan, seria um bom exemplo de jornalismo independente, enquanto que a *Gazeta* era atrelada aos interesses do governo imperial português instalado no Brasil. Entretanto, para alguns críticos da mudança da data, trocou-se “um jornal do governo por um jornal vendido ao governo”,⁷⁷ uma vez que Hipólito José da Costa mantinha estreitas ligações com Dom João, que chegou a lhe custear a permanência na Inglaterra. Em troca, o príncipe regente usava o periódico para veicular suas idéias e fomentar intrigas políticas. Outras críticas do Instituto Gutenberg: sendo mensário, o *Correio* não atenderia à exigência clássica para um jornal, que é a periodicidade; tendo como foco principal a Europa e os Estados Unidos, não poderia ser considerado brasileiro; fora fraco na defesa da Abolição e da Independência, mas forte na defesa de valores morais da Corte.

Controvérsias à parte sobre qual periódico mereceria o título de primeiro jornal brasileiro, o fato é que em seu começo a imprensa caminhou a passos curtos na sua expansão para o resto do país e só atingiu maior maturidade por volta de 1850. Além da dificuldade da distribuição dos jornais, que dependia da escassa rede de comunicações terrestres e marítimas e do precário serviço de Correios, não havendo até 1825 serviço postal para o interior, tamanha demora alguns analistas creditam à ação do próprio governo português que não queria melhorias na colônia a fim de que ela se mantivesse dependente. Além dessa

⁷⁷ Declaração do INSTITUTO GUTENBERG (Centro de Estudos da Imprensa). *Sai a Gazeta, entra o Correio. Jornal dos Jornais*: a revista da Imprensa, São Paulo, ano I, n.º 8, pp. 67-69, nov. 1999.

razão política, o jornalista José Marques de Melo aponta algumas razões sócio-culturais como, por exemplo, a predominância do analfabetismo, a ausência de urbanização, a incipiência das atividades comerciais e industriais, entre outras.⁷⁸

Nessa fase artesanal da imprensa, apontada por Nilson Lage como a *primeira fase* do jornalismo brasileiro, a tônica era uma atividade política virulenta, com ataques pesados contra adversários.⁷⁹ A fase que vai da Corte ao segundo Império, identificada ainda por Lage como a *segunda fase*, é que seria importante na consolidação de jornais duráveis, como os cariocas *Jornal do Comércio* (1827) e *Gazeta de Notícias* (1874) e o paulista *O Estado de São Paulo* (1875). É a fase marcada pela presença dos literatos no jornal, como José de Alencar, Raul Pompéia, Olavo Bilac, José Veríssimo e Machado de Assis. Alguns permaneceriam na chamada *terceira fase* (da República Velha ao Estado Novo), período em que o jornalista passaria a se distanciar do literato para constituir categoria própria e que o jornal se firmaria como mercadoria, por causa principalmente da inserção da publicidade que daria ao veículo uma perspectiva mais empresarial, muito embora o seu consumo ainda fosse precário devido, sobretudo, aos índices alarmantes de analfabetismo no país, como esclarece Bilac em crônica do dia 14 de dezembro de 1907.⁸⁰ Contrariando grupos que acreditavam haver jornais demais no Rio de Janeiro, Bilac considera que o que existia era o analfabetismo da população adulta, o que prejudicaria a prosperidade da imprensa diária e dos editores de livros. Lembra que num universo de 800 mil habitantes as folhas não chegavam a uma tiragem de 120 mil exemplares por dia, o que daria uma margem para a

⁷⁸ MARQUES DE MELO, José. **Sociologia da imprensa brasileira**: a implantação. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 111.

⁷⁹ LAGE, **Ideologia e técnica da notícia**, p. 30. Para ilustrar essa virulência, o autor lembra que o articulista Luís Augusto May, provavelmente o próprio imperador, teria se dirigido a um oponente de *A Malagueta* usando adjetivos que iam de “esturradíssimo” a “cachorríssimo”, além de chamar o jornal oponente de “puta que o pariu”.

⁸⁰ In: DIMAS (org.), **Vossa Insolência**, pp 176-179.

existência de mais “alguns cinquenta jornais”. Mas precisamente o analfabetismo era o motivo por que “tendo uma imprensa reduzidíssima, temos imprensa demais”, não faltando jornalistas, mas leitores no Brasil. “E já alguém disse um dia, com certa graça, que fazemos os nossos jornais para nós mesmos: vivemos a ler-nos uns aos outros, platonicamente”.

Quanto a Machado, insere-se num período em que o tom virulento declina para dar lugar a assuntos mais “amenos”, como receitas de doces, figurinos da moda, conselhos de beleza e um pouco de literatura. Receita adotada por ele principalmente no período em que escreveu para o *Jornal das Famílias*. Ainda era a época de os jornais estarem intimamente ligados à literatura, tanto quando publicavam contos, crônicas, poemas e romances na forma de folhetins (como aconteceu com o romance *A mão e a luva*, publicado nas páginas de *O Globo*, em 1874, e com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado na *Revista Brasileira*, em 1880), como quando davam espaço para que escritores fizessem crítica literária de obras dos colegas de ofício.

Porém, Machado também experimentaria um instante de transição em que a simbiose entre literatura e atividade jornalística seria sacudida, através, sobretudo, do jornal paulista *Gazeta de Notícias*, fundado por Ferreira Araújo em 1874. Liberal e popular, vendido a 40 mil réis o exemplar (barato para a época), reduz o espaço para as questões políticas e literárias e passa a publicar notícias.⁸¹ No aniversário de dezoito anos de

⁸¹ Conforme BENJAMIN (**Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista), também na França, por volta de 1830, a atividade literária tinha um mercado garantido nos periódicos, sobretudo com o aparecimento do folhetim após a Revolução de Julho. O autor discorre sobre algumas inovações ocorridas na imprensa no período citado, entre elas o surgimento da “informação curta e brusca”: “Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos; só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar. Em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal; em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil. *La Presse*, o jornal de Girardin, tivera papel decisivo nesse aumento. Trouxe três importantes inovações: a redução do preço da assinatura para 40 francos, o anúncio e o romance-folhetim. Ao mesmo tempo, a informação curta e brusca começou a fazer concorrência ao relato comedido. Recomendava-se pela sua utilidade mercantil” (p. 23).

existência do jornal, o papel de vanguarda assumido por ele fora lembrado por Machado (colaborador do periódico desde 1882), para quem os dois maiores acontecimentos dos últimos trinta anos haviam sido a própria *Gazeta* e o bonde. O autor justifica a sua preferência fazendo alusão ao livro português *Pão partido entre pequeninos* (título derivado de uma metáfora de Vitor Hugo) e, a seguir, comenta a transformação operada pela *Gazeta*:

Antigamente as folhas eram só assinadas; poucos números avulsos se vendiam, e, ainda assim, era preciso ir comprá-los ao balcão, e caro. Quem não podia assinar o *Jornal do Comércio*, mandava pedi-lo emprestado, como se faz ainda hoje com os livros – com esta diferença que o *Jornal* era restituído –, e com esta semelhança que voltava mais ou menos enxovalhado. As outras folhas – não tinham o domínio da notícia e do anúncio, da publicação solicitada, da parte comercial e oficial; demais, serviam a partidos políticos. A maior parte delas (para empregar uma comparação recente) vivia o que vivem as rosas de Malherbe (*Gazeta de Notícias*, 6 de agosto de 1893).

Quando a *Gazeta* apareceu,

tudo mudou. Os meninos, com a *Gazeta* debaixo do braço e o pregão na boca, espalhavam-se por essas ruas, berrando a notícia, o anúncio, a pilhéria, a crítica, a vida, em suma, tudo por dois vinténs escassos. A folha era pequena; a mocidade do texto é que era infinita. A gente grave, que, quando não é excessivamente grave, dá apreço à nota alegre, gostou

daquele modo de dizer as coisas sem retesar os colarinhos. A leitura impôs-se, a folha cresceu, barbou, fez-se homem, pôs casa: toda a imprensa mudou de jeito e de aspeto.⁸²

Embora Machado estivesse escrevendo em 1893, referia-se à época de surgimento da *Gazeta*, portanto, a 1875, período em que, apesar da incipiente urbanização, do aumento da população urbana e da mecanização que aumentaria a tiragem dos jornais, a imprensa não mudara tanto assim, como chegara a sugerir o autor no trecho acima. Ela ainda tinha o seu molde na literatura. Conforme Juarez Bahia, “nos fascículos diários ou semanais da imprensa os leitores tomam contacto inicial com muitos dos maiores escritores e dos grandes títulos da literatura. Assim, por muito tempo – até que o livro adquiere autonomia e se liberta das páginas da imprensa –, a técnica do jornal é também a técnica literária, um elenco variado de estilos e não um estilo comum”.⁸³

De fato, os jornais ainda se pautavam por uma linguagem híbrida que mesclava notícia, romance, conto, poesia, crônica, teatro, folhetim...

⁸² In: GLEDSON, John (org.). **A Semana**. Crônicas (1892-1893). São Paulo: Hucitec, 1996. pp 278-280. Conforme nota do organizador, a alusão às rosas de Malherbe nesta crônica refere-se a um trecho de um dos poemas desse autor (1555-1628): “(...) et Rose elle a vécu ce que vivent les Roses, / L’espace d’un matin”.

⁸³ BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 30.

3.2 – Escrever folhetim e ficar brasileiro

Esse hibridismo encontraria no folhetim uma das primeiras formas de passagem entre o livro e o jornal. Gênero específico do Romantismo europeu,⁸⁴ fora importado pelo Brasil, convertendo-se no melhor atrativo do jornal. Sucessos como os alcançados pelo *Guarani*, publicado entre fevereiro e abril de 1857, e *A viuvinha*, em 1860, ambos no *Diário do Rio de Janeiro*, revelam a popularidade do produto. Sodré lembra que ler o folhetim virou hábito familiar, tanto na Corte quanto nos serões das províncias, e que durante sua leitura oral era permitida a presença das mulheres e a participação dos analfabetos, que eram a maioria.⁸⁵

Autores nacionais se entregariam ao novo gênero, como o próprio Machado, com *A mão e a luva* em *O Globo*, em 1874, e com *Iaiá Garcia* em *O Cruzeiro*, em 1878. É a forma encontrada pelos autores de divulgarem o seu trabalho, uma vez que, na segunda metade do século XIX, a impressão de livros aqui no Brasil era uma raridade. Ou se os imprimia no exterior ou se tinha que contentar com produtos gráficos rudimentares, como os opúsculos (folhetos impressos que não chegavam a ser livro). Almanques e folhinhas também iriam tentar suprir uma demanda por leitura que crescia gradualmente. Num contexto como esse, marcado pelo atraso, muitos literatos optariam por embarcar no veículo jornal, em que pesem as dificuldades enfrentadas também por esse último. E como nesta fase é o tom ameno que dá a tônica da imprensa, uma vez que o poder imperial (anos cinquenta) estava no seu auge, predominando o latifúndio escravista e a estagnação política, o folhetim se converteria numa forma adequada ao momento. Como o público leitor do

⁸⁴ Resgataremos com mais propriedade a história desse gênero e as suas diferenciações (romance-folhetim, folhetim como crônica etc.) no capítulo IV (*Experiência de fragmentação*), p. 87.

folhetim era formado, em sua maior parte, por moças casadouras e estudantes, os temas abordados eram o casamento e o amor.

Apesar de Machado também atender a essa demanda, não deixaria de ser crítico do folhetim, percebendo nele um descompasso: a importação do ideário europeu num Brasil constituído pelo atraso. O autor não negligenciaria o fato de que nem toda a importação advinda da Europa encontraria as mesmas condições sociais aqui no Brasil para que fosse possível a transposição pura e simples, sem nenhuma mediação. Tal constatação deu-se num conjunto de textos denominados “Aquarelas” (*Espelho*, 11 e 18 set. e 9, 16 e 30 out. 1859) onde argumenta que o folhetim, originário da França, dificilmente poderia se aclimatar entre nós. Comparando-o a uma planta em solo estrangeiro, especula que a incompatibilidade poderia ser defeito de suas propriedades orgânicas ou da diferença climática. Da França, teria se espalhado pelo mundo, sobretudo onde “o grande veículo do espírito humano” tomava maiores proporções. Tal veículo é o jornal. “O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação”. Do primeiro, herdaria o fútil e o frívolo; do segundo, o útil e o sério. Depois de discorrer sobre as dificuldades de se escrever por encomenda (a abstração e a liberdade *versus* o cálculo e o dever) e de constatar que o folhetim é visto como um “confeito literário” sem horizontes vastos e, portanto, não recebedor de aplausos ou apoio do bom senso e da razão, o autor denuncia que a “cor local” raramente teria encontrado representação no folhetinista daqui: “Em geral, o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o *boulevard* e café Tortoni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto”. Sem deixar de constatar que “escrever folhetim

⁸⁵ SODRÉ, *História da Imprensa no Brasil*, p. 279.

e ficar brasileiro é na verdade difícil”, Machado reivindica uma maior independência do espírito nacional, “tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa”.⁸⁶

Nota-se que as características que Machado dá ao folhetinista são mais apropriadas ao cronista, o que evidencia o quanto os gêneros ainda eram difusos aqui no Brasil, tendo em comum apenas o fato de não mais se sagrarem no livro, mas no “veículo do espírito moderno” chamado jornal.

O próprio jornal, nascido no bojo de uma Europa que se queria liberal e moderna, não poderia se aclimatar totalmente num Brasil marcado pelo atraso industrial, pelo analfabetismo e pela escravidão. Basta resgatarmos a conjuntura econômica do período em que se deu sua implantação no país para percebermos quão distante estava o ideário europeu das condições brasileiras.

Na primeira metade do século XIX, portanto quando surgiu oficialmente o primeiro jornal brasileiro (*Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808), acontecimentos econômicos modificariam a fisionomia do Brasil, como a decadência progressiva de lavouras tradicionais (cana-de-açúcar, algodão e tabaco), situadas no Norte, e a expansão da cultura do café, no Sul. Isso fez com que o Norte ficasse estacionário ou decadente e o Sul se tornasse próspero e promissor. Se em princípios do século XIX o Brasil ainda ocupava uma

⁸⁶ Machado voltaria a discorrer sobre a questão da “cor local”, no seu clássico “Instinto de Nacionalidade”, publicado em 1873 em *O Novo Mundo*. Buscando traçar a “personalidade literária brasileira”, o autor declara: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, Machado de. *Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*. In: _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955). Sobre o ensaio de Machado consultar: WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997. Segundo Weber, esse texto de Machado seria uma “espécie de intermediação, elo, em última instância, entre românticos e realistas/modernistas”, espécie de ponte, pois, entre a laudação nacionalista romântica e a

posição modesta na exportação do café para os países do Ocidente, a partir da segunda metade do século XIX, o produto consolida-se como o maior artigo de exportação brasileiro. Esse fato traz um progresso rápido para o Sul e Sudeste, beneficiando primeiramente o Rio de Janeiro, cidade cujo porto escoava o produto, tornando-se assim o principal centro financeiro e controlador do café. Mais tarde, as principais lavouras cafeeiras se deslocaram para o oeste paulista, região de relevo e clima mais adequados para o plantio, promovendo o crescimento da capital da província, São Paulo, o que acabaria por gerar uma rivalidade, ainda em vigor, entre as duas grandes cidades.

À parte essas disputas internas, toda a região, conhecida por vale do Paraíba, firmou-se como o setor mais rico do país, e graças unicamente ao café, que chegaria a representar mais de 70% das exportações brasileiras. Além de sua importância econômica, o produto seria responsável também pelos grandes acontecimentos sociais e políticos do país, como o surgimento da última grande aristocracia (depois da dos senhores de engenho e da dos grandes mineradores); o deslocamento das populações do Norte para o Sul; a imigração européia; e a aceleração da abolição da escravidão. Seu grande auge será a partir de 1860, quando promoverá o reajustamento da vida econômica brasileira, a ascensão no padrão de vida de certas classes e regiões e o aparelhamento técnico do país (surgimento de estradas de ferro, dos meios de comunicação, da mecanização de indústrias rurais, das primeiras manufaturas etc.). Como afirma Caio Prado Júnior, “pode-se dizer que é nesta época que o Brasil tomará pela primeira vez conhecimento do que fosse o progresso moderno e uma certa riqueza e bem-estar material”.⁸⁷ A abolição do tráfico negreiro, em 1850, também fora decisivo para isso, liberando capitais antes investidos nessa atividade

renovação crítica do fim do século *sem confundir-se, contudo, nem com um nem com outro*” (p. 63, grifos do autor).

para outros empreendimentos, como bancos, empresas, ferrovias, companhias de navegação a vapor, de transporte urbano, de gás. Para Prado Júnior, o progresso do período, em termos relativos, será o mais acelerado do que qualquer outro momento posterior. Obviamente que tal processo mesclou-se com a já consolidada sociedade agrária, dividida entre fazendas e portos, senhores e escravos.

Essa antiga ordem social, fruto de uma sociedade latifundiária voltada para o mercado internacional, vai conviver com um incipiente capitalismo, que promoveria o início de um processo de concentração de capitais, facilitados pela inflação de créditos, pelas emissões de papel-moeda e pela especulação. Sintomas disso é a multiplicação de empresas financeiras, como bancos, companhias de seguros, negócios de bolsas, que imitavam as grandes praças financeiras da Europa e dos Estados Unidos. A imitação ia além da atividade financeira, recaindo também na transformação dos espaços públicos e no modo de vida dos cidadãos: “Numa palavra, a antiga colônia segregada e vegetando na mediocridade do isolamento, se moderniza e se esforça por sincronizar sua atividade com a do mundo capitalista contemporâneo”.⁸⁸ A nova burguesia esforçava-se então para copiar os padrões de vida e o ritmo financeiro da economia européia e, segundo Sevcenko, quatro princípios regerem essa metamorfose no Rio de Janeiro: a condenação de hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de elementos da cultura popular que maculassem a imagem de sociedade civilizada; a expulsão de grupos populares da área central; e um cosmopolitismo identificado com a vida parisiense.⁸⁹

⁸⁷ PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 37ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 168.

⁸⁸ PRADO JÚNIOR, **História econômica do Brasil**, p. 195.

⁸⁹ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 30.

Não obstante, conforme já mencionamos, em que pese essa tentativa de aproximação com a Europa civilizada, o Brasil, e sobretudo o Rio de Janeiro, ainda terá que conviver com problemas econômicos e sociais profundos — como a precariedade das cidades (carências de moradias, falta de condições sanitárias, desemprego, moléstias, epidemias), a estrutura agrícola assentada no trabalho escravo (que, apesar de abolido em 1888, deixaria como legado uma pesada herança por muitas e muitas gerações), limitada a poucos gêneros destinados à exportação, e a falta de instrução da população (que, em 1872, por exemplo, sendo estimada em 10 milhões de habitantes, não contava com mais de 150 mil alunos matriculados em escolas primárias e cuja parcela escrava chegava a um índice de analfabetismo de 99,9%). Sem falar na existência de um mercado interno fraco, quando não inexistente, formado por uma massa em sua maioria analfabeta e sem condições econômicas para consumir o que quer que fosse. Uma realidade que a elite brasileira não se empenharia em mudar, interessada que estava em manter a estrutura tradicional de produção, baseada na grande propriedade, na escravidão e na exportação de produtos tropicais.⁹⁰

No plano político, desde a proclamação da Independência em 1822, o que se vê é a formação de contradições também relevantes. Por trás do ideário liberal, importado na Europa e sob o qual a primeira Constituição brasileira fora feita, havia práticas sociais profundamente atrasadas. Assim, se de um lado promoveu-se a emancipação política, de outro, a escravidão ainda seria mantida, bem como a ordem econômica tradicional, que do domínio português passaria ao britânico. Emilia Viotti da Costa, no seu artigo “Introdução

⁹⁰ Conforme Jeffrey D. NEEDELL (**Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 136), de uma população de 275 mil habitantes, em 1872, a elite não passava de cerca de mil lares.

ao estudo da emancipação política do Brasil”,⁹¹ analisa bem esse fenômeno: “A fachada liberal construída pela elite europeizada ocultava a miséria, a escravidão em que vivia a maioria dos habitantes do país. Conquistar a emancipação definitiva e real da nação, ampliar o significado dos princípios constitucionais foi tarefa relegada aos pôsteres”.

Num contexto como esse, em que apogeu econômico se mistura com miséria, em que iluminismo se mescla ao obscurantismo e à barbárie, em que o desejo de ilustração sucumbe ao analfabetismo, o próprio surgimento do jornal, esse expoente de uma técnica moderna e cosmopolita, confrontar-se-ia com a dura realidade de uma massa iletrada e pobre. Não só o jornal seria vítima desse descompasso, mas a própria formação dos romances brasileiros se daria numa tênue linha entre o que era próprio e o que era alheio. Foi baseado em contradições e impasses como esse que Schwarz arriscaria dizer que as idéias no Brasil, no que diz respeito à formação da literatura do século XIX, estariam “fora de lugar”.⁹² Afirma ele que a literatura desse período refletiria o descompasso entre uma sociedade escravista, estagnada e baseada em relações de favor, e as idéias do liberalismo europeu, essas últimas formuladas com base em processos históricos distintos dos nossos, calcados em revoluções e na mobilidade social que as constituíam. Como dependíamos, além do trabalho escravo, do mercado externo, o autor considera natural a presença entre nós do raciocínio econômico burguês, mas, por outro lado, argumenta que esse conjunto

⁹¹ In: **Brasil em Perspectiva**. São Paulo, 1968. pp 73-140.

⁹² Maria Sylvia de Carvalho FRANCO, em “As idéias estão no lugar” (**Cadernos de debate I** História. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 62), rechaça qualquer pensamento que separe metrópole e colônia, progresso e atraso, desenvolvimento e subdesenvolvimento, hegemonia e dependência etc, e que confira aos primeiros elementos das dicotomias o papel decisivo de operar mudanças substanciais nas idéias dos segundos. Para ela, “colônia e metrópole não recobrem modos de produção essencialmente diferentes, mas são situações particulares que se determinam no processo interno de diferenciação do sistema capitalista mundial, no movimento imanente de sua constituição e reprodução. Uma e outra são desenvolvimentos particulares, partes do sistema capitalista, mas carregam ambas, em seu bojo, o conteúdo essencial – o lucro – que percorre todas as suas determinações. Assim, a produção e a circulação de idéias só podem ser concebidas como internacionalmente determinadas, mas com o capitalismo mundial pensando na forma indicada, sem a dissociação de suas partes”.

ideológico iria inevitavelmente chocar-se com a escravidão. Neste contexto, a ideologia liberal só poderia soar postiça: “a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia etc”.⁹³ Três classes marcariam a formação da população brasileira: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, esse último regido pelo mecanismo do *favor* que estabelecia com o latifundiário. Quanto à escravidão, sua presença era ostensiva no Rio de Janeiro: um terço da população, que era de 43 mil habitantes, em 1821; quase metade da população, que era de 112 mil habitantes, em 1821; e metade também da população, que era de cerca de 200 mil habitantes, em meados do século. Mesmo vinte anos após a extinção do tráfico, havia cerca de 166 mil escravos na Corte, em 1872.⁹⁴

O mesmo descompasso denunciado por Machado no que se refere ao folhetim, por Viotti da Costa no que se refere à emancipação política do Brasil e por Schwarz no que se refere às idéias, pode ser dito com relação à consolidação da imprensa. Por mais que a vida urbana avançasse, que a classe média crescesse e que um esboço de burguesia se fizesse notar, havia ainda o país da estagnação política imperial, da escravidão e do latifúndio, instituições que só começariam a ser postas em xeque na imprensa com o surgimento de vários jornais republicanos a partir do final da década de 60 do século XIX.⁹⁵ As circunstâncias debilitantes da guerra contra o Paraguai (1865-70) — que chegou a consumir onze vezes o orçamento governamental para o ano de 1864, acarretando um déficit que persistiria até 1889 — contribuíram para o surgimento do movimento republicano e do movimento abolicionista. O movimento pela República reuniu setores médios urbanos e

⁹³ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. p. 15.

⁹⁴ Cf. NEEDELL, **Belle époque tropical**, p. 43.

⁹⁵ Na década de 1880, surgiram os primeiros jornais populares, como o *Gazeta de Notícias* (1875); o *Gazeta da Tarde* (1880); o *Diário de Notícias* (1885); e a *Cidade do Rio* (1888).

também da elite (rural e urbana). Em 1888, os últimos ministérios do Império, numa tentativa de superar a crise desencadeada pela guerra e temendo o avanço de setores republicanos, obtiveram um elevado empréstimo no exterior e aceleraram a emissão de moedas. Esse crédito abundante, somado ao capital proveniente da extinção do tráfico negreiro (em 1850), fez com que os investimentos fossem aplicados em navegações a vapor, cabos submarinos, linhas telegráficas, iluminação a gás e, sobretudo, transportes ferroviários. A “era da estrada de ferro” simbolizava o avanço e o progresso das nações e o Império faria entre 1854 e 1889 cerca de 10 mil quilômetros delas pelo território nacional. Tudo isso incrementaria o comércio e a indústria, principalmente nas áreas urbanas que se emancipariam, pouco a pouco, da supremacia rural, mas não extinguiria por completo o tráfico negreiro (havia no Rio de Janeiro, em 1849, 110 mil escravos para 250 mil habitantes!), embora essa prática fosse considerada “pirataria” no Direito Internacional e colocava o Brasil no rol das “nações bárbaras”, uma qualificação indesejável para um Império que almejava ser conhecido por sua feição “civilizada”.

Nesse cenário de progresso material (mas também de inflação e de especulação), de afã civilizatório (mas também de escravidão) foi proclamada a República em 1889.⁹⁶ O próprio imperador deposto, D. Pedro II, reunia em si uma série de ambigüidades, resgatadas por Lilia Schwarcz: se de um lado renunciou a títulos e estátuas, deixou de lado o costume português do beija-mão e manteve a liberdade de imprensa, de outro, resistiu ao debate político, compactuando com um parlamentarismo fraudulento; se de um lado afirmava publicamente ser contrário à escravidão, de outro, foi tímido para executar sua abolição; se

⁹⁶ Conforme levantamento de SEVCENKO (**Literatura como missão**, p. 44), uma seqüência de movimentos promoveu a derrocada da estrutura senhorial do Império e o começo da República de feições burguesas, entre eles, a queda do Gabinete Zacarias (1868), o manifesto “Reforma ou Revolução” (1868), a difusão do novo

de um lado caprichou na fachada europeizante do Império, de outro, foi lento no tocante à política. Conforme a autora, numa elite que ambicionava a sofisticação européia, a decadência dos rituais da monarquia e a falta de elegância e de pompa de nosso monarca e de sua família também teriam contribuído para o desprestígio do regime.⁹⁷

Como se viu, o investimento de capitais em outros setores trouxe uma certa modernização às cidades, como o surgimento de empresas ferroviárias, bancos emissores, a abertura de várias casas comerciais, o surgimento de carreiras profissionais, empresariais e burocráticas, etc. O Rio de Janeiro, que já contava com quase meio milhão de habitantes em 1890 e que já era a capital do país desde 1763,⁹⁸ experimenta uma fase de industrialização crescente, com o fortalecimento do mercado interno, o aumento do número de trabalhadores assalariados⁹⁹ e a criação de uma estrutura bancária inédita, tornando-se sede das finanças nacionais. Contava também com a maior rede ferroviária nacional e com um comércio de cabotagem em expansão. O capital proveniente do final do tráfico foi aplicado também em novas edificações e na urbanização da cidade que, imitando a Paris burguesa e neoclássica, erige palácios majestosos, edifícios monumentais e avenidas amplas. Surgem outras melhorias, como o calçamento com paralelepípedo, a arborização, a rede de esgoto e o abastecimento de águas nas casas. Em *Esauí e Jacó* (1904), Machado registra esta “epopéia de ouro” na cidade do Rio de Janeiro:

ideário democrático-científico europeu (Modernismo de 1870), a fundação do Partido Republicano (1870), a agitação abolicionista (1879-88) e a Abolição (1888).

⁹⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp 324, 414.

⁹⁸ A cidade foi fundada em 1565 no morro do Castelo e se estendeu ao pé do morro ao longo da costa leste. No século XVIII, seu porto escoava o ouro e o diamante de Minas Gerais para a Europa. No século XIX, tornou-se o principal porto exportador do café fluminense e também mineiro. De 1890 a 1900 vê sua população crescer a uma taxa de 33% na década (3% ao ano), passando de 522 651 habitantes para 691 565.

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopéia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. (...) Eram estradas de ferro, bancos, fábricas, minas, estaleiros, navegação, edificação, exportação, importação, ensaques, empréstimos, todas as uniões, todas as regiões, tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram.

(...) Pessoas do tempo, querendo enxergar a riqueza, dizem que o dinheiro brotava do chão, mas não é verdade. Quando muito, caía do céu.¹⁰⁰

Mas, juntamente como toda essa revolução nos aspectos da cidade, a capital experimenta também uma fase de especulação cambial, agiotagem (o que levaria Sevcenko a chamar o Rio de “capital do arrivismo”¹⁰¹) e falso luxo, esse último presente na imitação do estilo europeu das roupas, da música, das danças de salão, da mobília doméstica, do idioma e, também, da literatura. Afinal, com a implantação do novo ideário financeiro nascido com a República, era necessário também remodelar os hábitos nacionais, importando não só o comércio, mas qualquer produção cultural ou “novidade” provenientes do Velho Mundo. O personagem Mendonça, de Helena (1876), antes mesmo do novo Regime, ganha de Machado uma descrição que excede a sua fisionomia ou caráter, revelando a importância da moda parisiense no cenário local: “Vestia com o maior apuro,

⁹⁹ Não obstante, o excesso de mão-de-obra ultrapassa a demanda, fazendo com que o desemprego se eleve e os salários baixem.

¹⁰⁰ ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 130.

¹⁰¹ SEVCENKO, **Literatura como missão**, p. 25. Segundo o autor, durante a implantação da ordem republicana houve “a consagração olímpica do arrivismo agressivo sob pretexto da democracia e o triunfo da corrupção destemperada em nome da igualdade de oportunidades”.

como verdadeiro parisiense que era, arrancado de fresco ao *grand boulevard*, ao café Tortoni e às récita do Vaudeville. A mão larga e forte calçava fina luva cor de palha, e sobre o cabelo, penteado a capricho, pousava um chapéu de fábrica recente”.¹⁰²

Além de os navios europeus, sobretudo os franceses, transportarem mobiliário, artigos de luxo e figurinos da moda, traziam também escolas filosóficas dominantes, modelos de comportamento, notícias sobre peças e livros em voga e modelos literários preponderantes.

O folhetim, quando veiculava uma atmosfera europeizante, seja pela importação do romance estrangeiro servido em fatias ou pela tentativa de imitá-lo por parte de nossos autores, contribuía para esse clima de “falso luxo”, conferindo prestígio aos jornais e um sentimento de cosmopolitismo para quem os lia. Na verdade, as preferências da Corte carioca por produtos franceses de luxo e a imigração de comerciantes e artesãos franceses no fim do século XIX já vinham reforçando o gosto da elite carioca, que não se furtava também de passar longas temporadas em Paris. A educação dessa elite também era basicamente francesa e se revelava na aprendizagem da língua e no consumo da literatura: “Na verdade, vários literatos escreviam e alguns até pensavam naquela língua”, argumenta Needell, para quem os setores médios, se não conheciam a cultura francesa tão bem, apreciavam suas realizações e o status a elas associado. Para ele, isso explica o fato de tantos literatos brasileiros traduzirem regularmente folhetins franceses nos jornais e a popularidade do drama francês traduzido.¹⁰³ Para Antonio Candido, a penúria cultural do nosso país teria levado muitos escritores a se voltarem para os padrões metropolitanos e

¹⁰² In: **Obras completas de Machado de Assis**, p. 44. Nota-se que o autor recupera em **Helena** dois signos da modernidade estrangeira que já aludira em “O folhetinista”: o *grand boulevard* e o café Tortoni.

¹⁰³ NEEDELL, **Belle époque tropical**, pp 230-231. Soma-se a isso, argumenta o autor, o fato de os tipógrafos, os editores e os livreiros cariocas serem em sua maioria franceses, promovendo em suas lojas

europeus. Como não havia público local suficiente, esses escritores escreviam como se o seu público ideal estivesse na Europa, dissociando-se muitas vezes do Brasil. “Isto dava nascimento a obras que os autores e leitores consideravam altamente requintadas, porque assimilavam as formas e os valores da moda européia. Mas que, pela falta de pontos locais de referência, podiam não passar de exercícios de mera alienação cultural”, diz Candido.¹⁰⁴

Nesse sentido, a natureza do folhetim (conforme Machado, esse gênero, tal qual colibri, “salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos; sobre todas as seivas vigorosas”¹⁰⁵) imprimiria um ar festivo e europeu a um país que mesclava atraso e afã por desenvolvimento, favor e liberdade individual.

Como se vê, tanto as idéias como o espírito que consolidaria o jornal no Brasil movem-se numa dupla face, identificada por Schwarz quando descreve a ambivalência ideológica das elites brasileiras: “Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração)”.¹⁰⁶ Needell também argumenta que esses indivíduos queriam terminar com o Brasil antigo, “africano”, que ameaçava suas pretensões à Civilização, mas ainda tinha a África muito próxima a eles, tanto em casa, ao viverem rodeados de empregados negros, quanto nas ruas, onde cerca da metade da população era

periódicos e obras francesas e influenciando os periódicos locais a imitar o formato, as ilustrações e o conteúdo de seus correlatos.

¹⁰⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 148.

¹⁰⁵ In: *Espelho*, 11 e 18 set. e 9, 16 e 30 out. 1859.

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990. p. 41.

composta de descendentes de africanos cujas tradições mesclavam-se à tentativa de afrancesamento dos costumes e do aspecto da cidade.¹⁰⁷

Assim, a sociedade brasileira, por mais que quisesse parecer européia (no século XIX, ser civilizado significava seguir a França e a Inglaterra), copiando o folhetim da França, ou quisesse parecer moderna, adotando a “literatura universal” do jornal, teria que inevitavelmente se confrontar com essas contradições.

Não obstante, por mais que não pudéssemos ignorar essa peculiaridade da constituição da nossa identidade nacional, engendrada pelo papel do regime escravista numa civilização que se queria moderna e pelas relações de proteção e favor característicos do patriarcado rural, o fato é que havia um afã europeizante muito forte nos costumes brasileiros do período que se manifestava de várias formas (no urbanismo, nas modas, no comércio, no idioma, no comportamento etc.) e que forneciam os signos para a atmosfera de Civilização e para a distinção e superioridade da elite carioca. Adotando símbolos da aristocracia franco-inglesa tanto no comportamento quanto no consumo, essa elite pretendia forjar aquilo que Needell chamaria de “*belle époque tropical*”. Não seria diferente com a forma literária, que teria que se modificar para circular naquele que Machado consideraria o veículo mais apropriado aos tempos modernos: o jornal.

Portanto, se as idéias não estão exatamente no lugar no que se refere à importação do ideário burguês pelo Brasil, há sinais de uma tentativa de aproximar-se dele, em que

¹⁰⁷ As primeiras mudanças no aspecto da cidade ocorreram quando D. João VI, fugindo dos exércitos de Napoleão, transfere-se com toda a sua corte para o Rio de Janeiro, em 1808. As transformações se aceleraram por volta do terceiro quartel do século, como a coleta regular de lixo, a instalação do primeiro telégrafo e o surgimento das primeiras ferrovias. Decisiva para isso foi a atuação do engenheiro Pereira Passos, filho de cafeeiro e que não por acaso estudara em Paris, presenciando as transformações promovidas por Haussmann na Paris do segundo império (fachadas com o mesmo padrão, grandes perspectivas, edifícios públicos imponentes, destruição de bairros proletários, ênfase na iluminação pública, alargamento das ruas e construção de avenidas etc.). Pereira Passos participou de uma reforma urbana entre 1871 e 1876, inspirando-se no engenheiro francês, embora sua atuação tenha sido mais decisiva no governo Campos Sales.

pese o seu caráter postiço, falso, dentro de uma realidade tão desigual. Tal tentativa se faria presente nos costumes, no urbanismo, na língua, nas modas, na literatura e nas novas técnicas das quais o jornal é um produto sintomático, mediando uma nova forma de escrever dirigida agora para as ruas. Abre-se um campo novo de experiências no seio da cidade que, apesar do atraso e da ambivalência com que fora sentido no Brasil, Machado documenta. Tais experiências serão chamadas aqui de fragmentação, movimento, coletivização e fantasmagoria, subscritas numa forma que faria a travessia do livro ao jornal: a crônica.

Entre o “mac-adam lamacento” e o “boulevard e café Tortoni”, os literatos brasileiros abandonariam a casa da palavra para se dirigir à rua. A casa é o livro. A rua é o jornal. Se o folhetim é, para Machado, planta estrangeira que não teria se aclimatado entre nós, diria ele o mesmo da crônica?

Capítulo IV – Experiência de fragmentação

4.1 – O texto esfarela-se na crônica

Com o romance-folhetim, como ainda veremos, o livro é seccionado para a produção em série do jornal. Mas enquanto o romance-folhetim tem ainda os olhos voltados para o interior burguês, a crônica já nasce no “olho” da rua e com os olhos voltados para a rua. Para as *mínimas* histórias da rua, e sua forma revela essa perspectiva estilhaçada. O texto sofre fraturas, encurta-se, desmembra-se para caber nas páginas volantes e voláteis do jornal. Nesse contexto, os fragmentos de texto, as ruínas, adquirem importância fundamental. Borinski, citado por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, declarou, a respeito da forma como os alegoristas barrocos reapropriavam-se das ruínas: “A fachada partida, as colunas **despedaçadas**, têm a função de proclamar o milagre de que o edifício em si tenha sobrevivido às forças elementares da destruição, do raio, e do terremoto. Em sua artificialidade, essas **ruínas** aparecem como último legado de uma Antigüidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de **escombros**” (grifos nossos).¹⁰⁸

Quando o palácio do livro estilhaçou-se sob o olhar do espectador moderno, seus fragmentos produziram pequenas partículas volantes, histórias mínimas, uma tal de literatura menor que fora se alojar, sem dor nem pesar, na morada portátil do jornal. Seu nome: crônica. Vestígio, entulho, ruína daquilo que era heterônimo, incompleto, despedaçado, leve demais, para que o livro a quisesse, a crônica proclama a primazia do

¹⁰⁸ BORINSKI. *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 200.

fragmentário sobre o total, das pequenas histórias sobre a História total. “O falso brilho da totalidade se extingue”, diz Benjamin a respeito da antinomia entre o Barroco e o classicismo. Em seu lugar: pedaço, fragmento, ruína. Porque sob a forma de ruína, “a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio”.¹⁰⁹ Ou seja, o fragmento subscrito na crônica significa o desmoronamento do palácio do livro como o destino de toda a construção humana.

Daí a predileção da crônica pelos mínimos, como bem o revelara Bilac: “Os cronistas são como os bufarinheiros, que levam dentro das suas caixas rosários e alfinetes, fazendas e botões, sabonetes e sapatos, louças e agulhas, imagens de santos e baralhos de cartas, remédios para a alma e remédios para os calos, breves e pomadas, elixires e dedais” (*Gazeta de Notícias*, 7 de fevereiro de 1904).¹¹⁰

Ou sua predileção pelos restos:

Partindo do pressuposto de que o característico da sociedade é a produção de desperdícios, às vezes, reaproveitados (daí o asilo, o orfanato, o depósito de lixo), pode-se prever que a lógica implacável acabe transformando o conjunto do social numa simples acumulação de restos.

Ora, se todo o resto é literatura, nenhum gênero mais apto do que a crônica para fixar a miscelânea do social.¹¹¹

¹⁰⁹ BENJAMIN, *Origem...*, p. 200.

¹¹⁰ In: DIMAS (org.). *Vossa insolência*, p. 19.

¹¹¹ ANTELO, Raúl. *João do Rio* o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989. p. 37.

Nada diz mais do sujeito alegórico do que o modo como Bilac vira o cronista. Os dois são correlatos. Porque é próprio do alegorês esvaziar os objetos de seu aspecto convencional cotidiano para os dotar de inusitados sentidos. A única possível significação do objeto é a que lhe é atribuída pelo alegorista. Para Benjamin, o detalhe está, em última análise, carregado sempre de história.

É na estética da crônica que o pormenor esvaziado do sentido cotidiano, catado no chão das ruas da grande metrópole, ressurgir aos olhos do observador como material poético ou histórico. A linguagem, pela via da crônica, fragmenta-se e *vitriniza-se* para passear feito *flâneur* pela cidade, recolhendo seus resíduos, suas ruínas, e devolvendo-os em forma de mercadoria.

Machado intuía o processo de formação de ruínas no palco barroco da cidade. Sua percepção não poderia se dar em outra parte que não na crônica e não poderia ter por objeto outro que não as várias sedimentações do bonde, veículo que alegoriza o progresso e que, no entanto, é passível de sucumbir feito dejetos ao esquecimento engendrado por uma nova forma sua:

Cabriolet está aí, sim, senhor, dizia o preto que viera à Matriz de São José chamar o vigário para sacramentar dois moribundos.

A geração de hoje não viu a entrada e a saída do *cabriolet* no Rio de Janeiro. Também não saberá do tempo em que o *cab* e o *tilbury* vieram para o rol dos nossos veículos de praça ou particulares. O três durou pouco. O *tilbury*, anterior aos dous, promete ir à destruição da cidade. Quando esta acabar, e entrarem os cavadores de **ruínas**, achar-se-á um parado, com o cavalo e o cocheiro em ossos, esperando o freguês do costume. (...) O arqueólogo dirá

cousas raras sobre os três **esqueletos** (Machado de Assis, “Anedota do *cabriolet*”, grifos nossos).¹¹²

Interessantíssima aqui a idéia, similar ao pensamento posterior de Benjamin, de ruínas sob os escombros de uma cidade, onde os ossos (os esqueletos) adquirem importância fundamental para o arqueólogo do futuro. Um futuro que já prevê inclusive a queda daquele que seria o meio de transporte mais revolucionário do momento histórico machadiano: “(...) estendo o olhar pelo futuro adiante, e vejo o que há de ser esta boa cidade de São Sebastião, um século mais tarde, quando o bonde for um veículo tão desacreditado como a gôndola, e o atual chapéu masculino uma simples reminiscência histórica” (*Histórias de 15 dias*, 1º de janeiro de 1877).¹¹³

Assim, entre as formas descartáveis do bonde e a vacuidade do tempo descartável do jornal, a crônica torna-se resíduo, torna-se lixo. Mas, por um paradoxo, ao incorporar o estilhaçamento do tempo, tanto na forma quanto nos assuntos que cata no chão, é digna de se configurar como um monumento da história. Um monumento que se despedaça, já uma ruína, subscrita não na história linear, feita de uma sucessão de etapas num tempo homogêneo, mas a história antilinear, cuja base é a descontinuidade, a ruptura, a catástrofe, em suma, um acúmulo de ruínas. A primeira é, segundo Benjamin, a história dos vencedores; a segunda, a dos vencidos. Cabe ao crítico, tal qual o alegórico barroco, a tarefa de reconstituir essas ruínas para que a vitória dos vencedores não seja definitiva. Portanto, a ruína tem um caráter ambivalente: ela alegoriza, ao mesmo tempo, o que foi

¹¹² ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995. pp 202-207.

destruído pelos opressores e, também, subjaz como testemunho “vivo” de que tudo está fadado à ruína.

A crônica, enquanto ruína, mostra que a história nem sempre é feita só de medalhões e *dandies*, mas também de naturezas subalternas. Ou como disse Brás Cubas, aproximando-se da descrição de Borinski a respeito das ruínas que insistem em sobreviver, tal qual escombros, sob a destruição dos monumentos: “Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou”.¹¹⁴

¹¹³ ASSIS, Machado de. Edição Jackson das **Obras completas de Machado de Assis**. Crônicas (1871-1878). 3º volume. São Paulo: Brasileira, 1955. pp 166-176.

¹¹⁴ ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1992. p. 23.

4.2 – Beneditinos da história mínima

Frente ao castelo monumental do livro, a crônica não passa de ruína, de arraia-miúda, de um “minuete no meio de uma batalha”:

Que monta uma página de crônica, no meio das preocupações de momento? Que valor poderia ter um minuete no meio de uma batalha, ou uma estrofe de Florian entre dois cantos da *Ilíada*? Evidentemente nenhum. Consolemo-nos; é isto mesmo a vida de uma cidade, ora tétrica, ora frívola, hoje lúgubre, amanhã jovial, quando não é todas as coisas juntas. Sobretudo, aproveitemos a ocasião, que é única; deixemos hoje as unturas do estilo; demos a engomar os punhos literários; falemos à fresca, de paletó branco e chinelas de tapete. Que ele há de levar umas férias para nós outros, beneditinos da história mínima e cavouqueiros da expressão oportuna.¹¹⁵

Estão aí a leveza do estilo, o falar à fresca, a observação do sentimento da cidade, a certeza da exposição pública, o ofício de escrever quase diariamente, o entrelugar das idéias que ora estão no espaço doméstico, ora no público, que ora são carrancudas, ora são leves. Ao descrever como se faz a crônica, Machado demonstra na própria estrutura o que pretende tematizar. E ao preferir a história mínima à monumental, internaliza um movimento que Benjamin só teorizaria depois ao buscar nas coisas mínimas da cidade material para compor sua filosofia.

¹¹⁵ *O ofício do cronista*, crônica publicada em 14 de agosto de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*. In: PAIXÃO, Fernando (org.). **Crônicas escolhidas**: Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1994. pp 30-31.

O olhar nômade de Machado sobre o seu tempo é revelado fotograficamente na tinta negra que cobre a folha em branco. A sua forma: a crônica. Ela também pendular, ela também movediça entre duas fronteiras. Como diz Arrigucci, “a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado”. A história esfarela-se para criar uma estética do detalhe em Machado de Assis, que “se entrega, com prazer perverso, a uma metafísica de quinquilharias”.¹¹⁶

Quinquilharias são o ouro do colecionador. Sobre esse indivíduo, Benjamin já discorreu no fragmento “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”, de *Rua de mão única*. Para o filósofo, a arte de colecionar “é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu”. “Tudo que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto”.¹¹⁷

Difícil não ver nas palavras de Benjamin um reflexo exato de como ele procedia na hora de compor sua filosofia. Resgatando os objetos, os “detalhes” de uma época, procurava extrair deles o quanto de arte e lembrança possuíam. E não apenas pelo prazer de desvendá-los, de ressignificá-los, mas para que através deles pudesse ler o amanhã. Como ele próprio diz, os colecionadores “se tornam intérpretes do destino”.

¹¹⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 53, 58.

¹¹⁷ BENJAMIN, **Rua de mão única**, p. 228.

Convém aqui fazer uma digressão para lembrar que o próprio Machado foi, sem dúvida, um intérprete do destino. Em pelo menos três crônicas, ele antecipa questões que, guardadas as devidas proporções de velocidade contemporânea, são atuais. Na primeira delas (publicada no dia quatro de dezembro de 1892, na *Gazeta de Notícias*), muito tempo antes dos americanos inventarem o *lead* na década de 40 do século XX, ele já intuía o que essa técnica jornalística significava. Para chegar ao *lead*, é preciso antes compreender que o tom analítico, combativo, muitas vezes usado por Machado em suas crônicas, começaria a perder gradativamente o seu espaço nos jornais. Se em seu princípio “o jornalismo era um instrumento nas lutas sociais e políticas, identificado com os partidos, difusor de opinião, escrito em estilo literário que apenas reservava espaços para a informação”,¹¹⁸ na segunda metade do século XIX, a opinião começa a perder terreno e a ser separada das páginas de informação. “Os fatos são sagrados, a opinião é livre, dito por um editor, ficou como a base da doutrina da objetividade e marcou o fim de uma época na qual a notícia sempre se escrevia salpicada de comentários do autor”, explica Rangel. Nesse sentido, a opinião cede cada vez mais espaço para a estrutura conhecida como “pirâmide invertida”, onde os fatos mais importantes são concentrados no primeiro parágrafo, base de qualquer notícia.

Os Estados Unidos foram os primeiros a adotar esse novo modelo. Isso se deu devido à revolução industrial, ao aumento da população urbana e à mecanização da imprensa, o que levou a um aumento na tiragem dos jornais. Surge uma demanda maior de leitores que querem informações, sobretudo sobre o comércio. O artigo de fundo dá lugar à notícia. Notícia sensacionalista, cujo teor eram os grandes feitos, as grandes aventuras humanas, como as guerras, por exemplo. As empresas jornalísticas inventam o repórter que

¹¹⁸ RANGEL, Eleazar Diaz. “A notícia na América Latina: mudanças de forma e conteúdo”. In: **Comunicação e Sociedade**. Revista semestral de estudos da comunicação do Instituto Metodista de Ensino

passaria a fazer a cobertura *in loco* destas guerras. A técnica básica para compor a notícia passa a ser o *lead*, inspirado no *como* as pessoas contam as novidades umas as outras, ou seja, começando sempre pelo mais importante do fato. O *lead* palavra cujo significado em português quer dizer *conduzir, comandar, manejar* ficou sendo então o primeiro parágrafo da notícia em jornalismo impresso, onde é relatado o fato principal de todo o acontecimento. Em síntese: informa quem fez o *que*, a *quem*, *quando*, *onde*, *como*, *por que* e *para quê*. Entretanto, aqui no Brasil, apostando-se que o leitor não teria tempo para ler toda a matéria, a função do *lead* desvirtuou-se: de condutor do leitor até o final da matéria passou a ser sinônimo de resumo.

Voltando à crônica machadiana em questão, verificamos que nela, muito antes, portanto, da década de 1940, já havia uma percepção do autor sobre o *lead*: “Podem arranjar as crônicas de maneira que os acontecimentos fiquem sempre em cima; a parte inferior das linhas cabe às considerações de menor monta, ou absolutamente estranhas. Moralmente, é assim que escrevo”.¹¹⁹ Machado antecipa, ou apenas capta do movimento dos tempos, essa nova mirada de um leitor que tem pressa e que, portanto, não tem tempo para chegar até o fim do texto. O mais importante então deve ficar no começo para que o leitor, caso queira interromper a leitura, não perca o melhor. O autor entende também que o leitor dos novos tempos não quer mais só ficção, quer informação. É preciso se estar “antenado” no mundo, mesmo que cada vez mais isolado. O contato com o outro (e com outras histórias humanas) deve se dar agora pela mediação de um veículo de transporte que faça as vezes desse diálogo que já não há. Um diálogo que deve se estabelecer de forma mais direta possível, com o máximo de informações no mínimo de espaço, para que não se

Superior. Ano III, n.º 5, março de 1981. São Paulo: Cortez. pp 91-119.

¹¹⁹ In: GLEDSON (org.), **A semana**, pp 159-162.

perca o tempo. Nessas condições, o cronista retira cada vez mais do próprio jornal o “gancho” que irá compor o texto. Às vezes, escrevia a partir da leitura de uma notícia local; outras vezes, eram os telegramas estrangeiros que o inspiravam; e houve vezes em que a simples leitura de anúncios dava-lhe o insumo necessário para criar uma pérola.

E como as notícias proliferam pela cidade, nesta segunda crônica o problema passa a ser o da sua seleção:

Os acontecimentos parecem-se com os homens. São melindrosos, ambiciosos, impacientes, o mais pífio quer aparecer antes do mais idôneo, atropelam tudo, sem justiça nem modéstia... E quando todos são graves? Então é que é ver um miserável cronista, sem saber em qual pegue primeiro. Se vai ao que lhe parece mais grave de todos, ouve clamar outro que lhe não parece menos grave, e hesita, escolhe, torna a escolher, larga, pega, começa e recomeça, acaba e não acaba.¹²⁰

Novamente, Machado torna-se intérprete de um amanhã cada vez mais veloz e complexo, antecipando aqui uma outra questão: o impasse pelo qual passa todo e qualquer jornalista na hora de selecionar o que é ou não notícia num universo recheado de acontecimentos cotidianos. Contemporaneamente, com a transformação do jornal numa empresa, a seleção e divulgação dos fatos passam por várias etapas que, embora mais complexas na divisão de funções que acarretam, têm o intuito de agilizar o processo informativo.

¹²⁰ Crônica do dia quatro de dezembro de 1892, publicada na *Gazeta de Notícias*, In: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 159-162.

Nesta terceira crônica (do dia 26 de outubro de 1885, publicada na *Gazeta de Notícias*¹²¹), que versa sobre a questão da prática jornalística, é interessante observarmos que Machado também queria a notícia fresca. Detalhe: o tempo para uma notícia envelhecer era nada mais nada menos que “sete ou oito dias”: “Já lá vão sete ou oito dias; creio que é uma boa idade para qualquer negócio que se respeite recolher-se aos bastidores, e dar lugar a outros”. Hoje, em tempos virtuais, a luta dos mega-portais na Internet¹²² pela notícia em primeira mão é disputada pelos segundos de vantagem que um antecipa a informação em relação ao outro, numa corrida que faz do *ao vivo* televisivo material ultrapassado. E, no entanto, para aquele tempo machadiano, o perecível dava-se em questão de dias como um sinal da brevidade das coisas.

Uma brevidade que só mesmo a crônica, comprometida com a efemeridade do tempo, pode registrar. Ela torna-se a forma mais adequada para que o colecionador Machado registre as impressões cotidianas da cidade, por inúmeras razões: liga o passado (linhagens medievais) e o presente (registro do já); media a literatura canônica e a reportagem para as massas; transita entre o espaço doméstico, privado, e o movimento das ruas, público; fixa-se na fronteira limítrofe entre a mercadoria e a arte, entre o jornal e o livro. A crônica, pela sua inerente ambigüidade, documenta para sempre, à parte a transitoriedade que a habita, um tempo pioneiro em que a casa sagrada do livro esfarelou-se em partículas móveis, cujo campo de experiência não é mais o transcendente, mas a experiência viva e palpável da cidade. Ela se deixa preencher pelo próprio movimento do tempo e pelo veículo no qual viaja. Por seu caráter dialético, moderno, esse gênero torna

¹²¹ In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo...**, pp 312-313.

¹²² O jornalista Leão Serva, editor de jornalismo do portal *Ig*, em palestra proferida na *1ª Semana de Jornalismo* da Universidade Federal de Santa Catarina, realizada de 25 a 29 de setembro de 2000, disse que chega a colocar na rede uma notícia por minuto, o que dá um total de 1440 notícias ao final do dia.

possível uma aproximação entre o colecionador Walter Benjamin e o cronista Machado de Assis. Talvez os propósitos dos dois autores não sejam tão aproximáveis, seus contextos sociais, políticos e econômicos evidentemente também não. Mas seus métodos por vezes assemelham-se. Benjamin tinha um projeto político, revolucionário, implícito em toda a sua discussão. Machado era, sobretudo, um homem das letras e chegara a escrever: “A parte política só me ocupa quando, do ato ou do fato sai alguma psicologia interessante” (*Gazeta de Notícias*, 13 de agosto de 1893).¹²³ Porém, ambos pareciam colher pequenas histórias nas ruínas e nas coisas miúdas produzidas pelo monumento da História. Machado, enquanto se autodefinia como “um triste escriba de coisas miúdas”, dizia que “a História é pessoa entrada em anos, gorda, pachorrenta, meditativa, tarda em recolher documentos, mais tarda ainda em os ler e decifrar” (*Gazeta de Notícias*, 28 de agosto de 1892)¹²⁴. Declaração que vai de encontro à de Massaud Moisés, quando da análise de Machado cronista. Segundo o autor de *Machado de Assis: ficção e utopia*, as crônicas semanais de Machado “não conseguem disfarçar os cabelos brancos”. Alegando que a crônica é tragada pela voracidade do tempo, diz ele que a História não o é porque registra o que vale perdurar na memória dos povos. Já a crônica não resistiria ao teste do livro porque, lida como matéria diária, ou semanal, murcha rapidamente como as notícias que envelhecem, não suportando uma releitura. Ora, precisamente porque a crônica não tem pretensão de história que ela se torna experiência (*Erfahrung*) ou memória involuntária e, portanto, capaz de extrair dimensões significativas do passado. Se ela “não escapa à voragem do tempo”, como diz Massaud, é precisamente – por um paradoxo – para conservar vivo os traços que o tempo

¹²³ In: GLEDSON (org.), *A semana*, p. 281.

¹²⁴ In: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 110-111.

linear ameaça a todo instante lhe usurpar. E para a visão anti-historicista de Benjamin, o importante é explodir a história, liberar dela os presentes aprisionados no passado.

Machado, com sua capacidade visionária para ver na crônica sua essência de ruína, paradoxalmente nos dá o testemunho de que até mesmo a história dos vencedores é passível de morte e, por isso, a ruína pressupõe um lado emancipatório. Sendo assim, o autor carioca nunca deixou de buscar, conforme Arrigucci, a “pobre ocorrência de nada”:

Todo grande acontecimento com ar usurpador pode ser despachado com um piparote em benefício de uma ‘pobre ocorrência de nada’. De uma penada se esvaziam linhas gordas de objetos inúteis, mas parece que há sempre novas prateleiras vazias no espírito, aguardando outros tantos. Tudo isso feito minuciosamente, com capricho e fleuma, conforme um senso ferino de humor, que tem também seu contrapeso de delírio.¹²⁵

Na metafísica de quinquilharias de Machado e Benjamin os “objetos inúteis” adquirem proporção monumental. Basta ver a acuidade com que o escritor carioca se referia ao miúdo e ao encoberto: “Adeus. Curta é a crônica. (...) Houve negócios grandes, mas eu não sou pretor, curo só dos mínimos” (*Gazeta de Notícias*, 18 de junho de 1893).¹²⁶ “Gosto de catar o mínimo e o escondido”. “Eu apertei os meus (olhos) para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, coisa de míopes”. “Onde ninguém mete o nariz, aí

¹²⁵ ARRIGUCCI JR., **Enigma e comentário**, p. 58.

¹²⁶ In: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 256.

entra o meu, com curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (*Gazeta de Notícias*, 11 de novembro de 1897).¹²⁷

Tais fragmentos encobertos e miúdos de um tempo são ordenados (ou “montados”, para usar uma palavra mais benjaminiana) nas “prateleiras vazias” do colecionador como uma representação do tempo histórico. Em Machado, tal trabalho de montagem constrói as paredes de sua crônica miúda. Conforme Candido, “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, **pega o miúdo e mostra nele uma grandeza**, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (grifo nosso).¹²⁸

As crônicas-quinquilharias de Machado traçam uma filosofia do seu tempo. Uma filosofia que não é só argumento, mas é buscada na vivência empírica das ruas através da experiência que o autor tinha com a escrita fragmentada do jornal. Afinal, como ele mesmo diz, “creia-me, isto de filosofia não se faz com a pena no papel, mas também com o facão na alcatra” (*Gazeta de Notícias*, cinco de fevereiro de 1893).¹²⁹

¹²⁷ ASSIS, Machado de. **Obra completa**. vol. 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

¹²⁸ CANDIDO, Antonio. *A vida ao rés-do-chão*. In: CANDIDO, Antonio (et al.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 14.

¹²⁹ In: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 194.

4.3 - Eis a origem da crônica

Mas, aqui no Brasil, quando exatamente o facão na alcatra seccionou o texto para produzir a crônica? Atento à dificuldade de se estabelecer uma data precisa para o surgimento do gênero, Machado ironiza:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que é coletânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.¹³⁰

Marlyse Meyer,¹³¹ tentando traçar uma cronologia do gênero, ressalta o seu caráter difuso. Segundo ela, nos começos do século XIX, *le feuilleton* designava o rodapé da primeira página dos jornais, espaço destinado ao entretenimento e onde valia tudo: contar piadas, propor charadas, oferecer receitas... De espaço vale-tudo, passa, em finais de 1830, a publicar ficção em fatias, com enorme benefício financeiro para os jornais. Escritores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, e outros, vão contar histórias sob

¹³⁰ ASSIS, Machado de. “Bons dias!”. *Gazeta de Notícias*. 1º de novembro de 1877. In: FOLHA DE S. PAULO (organização). **Machado de Assis**: crônicas escolhidas. São Paulo: Ática, 1994, pp 13-15.

¹³¹ MEYER, Marlyse. *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se faz a chronica*. In: CANDIDO (et al.), **A crônica**, pp 93-133.

medida para essa nova forma de ficção. Além, é claro, de praticamente todos os romances passarem antes pelo espaço do folhetim para depois se tornarem volumes.

Aqui no Brasil, a importância do gênero foi ressaltada por Justiniano José da Rocha, em 1836, quando lançou *O Chronista* e, em 1838, tornou-se fundamental no *Jornal do Comércio* quando esse passou a importar da França os romances serializados que lá se publicavam e que garantiriam, também aqui, uma boa saúde financeira aos jornais. Mas é no corpo interno do *Jornal do Comércio*, sob a rubrica de *Variedade*, que, em fins de 1830, passa-se a publicar aquilo que viria a dar na crônica: conteúdos variados, matérias traduzidas, resenhas, ficções curtas, poesias, lista de traduções etc. O *romance-folhetim*, “avô de todas as nossas novelas”, continuaria a ocupar o rodapé da página um. Em ambos os casos, *folhetim-variedade* ou *romance-folhetim*, alguns escritores, ao terem que traduzir ou escrever a toque de caixa pelo novo imperativo da velocidade do meio jornal, transpuseram esse modo de escrita para o seu posterior texto de ficção, o que comprova a simbiose estabelecida nesse momento de transição, via folhetim ou crônica, entre a literatura e o jornalismo.

Mas, se Marlyse Meyer coloca o surgimento do folhetim na França, Emy Armañanzas e Javier Diaz Noci¹³² o colocariam na Inglaterra. Segundo os autores, desde que Daniel Defoe publicou, em 1719, *Robison Crusoé*, no jornal *Daily Post*, dando origem ao primeiro folhetim da história da imprensa, o espaço literário e de opinião estavam garantidos nos jornais. O século XVIII inglês viu nascer uma corrente que perduraria até nossos dias: o ensaio. Mescla de opinião e informação, esse gênero era muito praticado pelo *The Times*.

¹³² ARMAÑANZAS, Emy; NOCI, Javier Diaz. **Periodismo y argumentación:** géneros de opinión. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996. pp 73-76.

Esse mesmo *duo* opinião/informação que também estaria presente na crônica. E a crônica, assim como todos aqueles outros textos que não eram de todo ficção, abrigar-se-iam sob a denominação folhetim. “São movediças, (...), as fronteiras entre os numerosos escritos abrigados no hospitaleiro folhetim”.¹³³ Assim, o gênero teria nascido no século XIX, ocupando a seção denominada folhetim, e abarcando desde o romance, o conto e a própria crônica, até a poesia e os comentários sobre o dia-a-dia da vida da cidade.

Depois de traçar todo o percurso do folhetim, Meyer fala dos “outros textos”: “Cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: a crônica. Cães sem dono, também, que são na maior parte anônimos ou assinados com iniciais. Envergonhados, quem sabe, de um escrito que não se enquadra propriamente num gênero, que é quase uma fala, coisa de casa, useira e vezeira, literatura de pé-de-chinelo. O que não é pejorativo...”.¹³⁴

Adotando o tom ligeiro, miúdo, da fala cotidiana, a crônica passou a incorporar também um toque de humor, libertando-se, enfim, do folhetim e passando a ter vida própria, sendo esse um momento crucial para o seu amadurecimento. Foram raros os escritores da época, conforme Freyre,

que não se fizeram notar pela sua presença nos jornais ou nas revistas; que ao gosto ou empenho pela criação artística ou literária, não juntassem o desejo de influir na vida nacional; de atuar sobre o público; de participar da política; de intervir na discussão dos

¹³³ MEYER, *Voláteis e versáteis*. In: CANDIDO (et al.), **A crônica**, p. 127.

¹³⁴ MEYER, *Voláteis e versáteis*. In: CANDIDO (et al.), **A crônica**, p. 128.

problemas do dia. Davam quase todos os escritores a essa intervenção um aspecto que não sendo o puramente literário, não se tornava nunca o apenas jornalístico.¹³⁵

Na verdade, o aumento do ingresso dos literatos no jornalismo é também resultado das oscilações sociais e econômicas geradas no final do Império e inícios da República, o que acabava impedindo o desenvolvimento amplo do mercado editorial. Como já não havia mais uma aristocracia tão disposta a assegurar a sobrevivência dos intelectuais, esses viram-se compulsoriamente arrastados para o jornalismo, o funcionalismo ou a política.¹³⁶ Os livros de autores brasileiros eram poucos e baixas eram as tiragens. Assim, a reputação do autor passou a ser cada vez mais determinada pelos periódicos, cujos consumidores eram ainda as mulheres da elite e dos setores médios que imitavam a elite, estudantes, literatos ou aspirantes a literatos com um gosto francófilo e que mudava de acordo com a moda.

A migração dos escritores para os jornais e a profissionalização da primeira atividade fora comentada por Bilac, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* do dia dois de agosto de 1903:

Hoje, não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. O talento já não fica à porta, de chapéu na mão, triste e encolhido, farrapão e vexado, como o mendigo que nem sabe como há de pedir a esmola. A minha geração, se não teve outro mérito, teve este, que

¹³⁵ FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. 3ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 249.

¹³⁶ Cf. SEVCENKO, **Literatura com missão**, p. 101. A análise de Sevcenko prende-se fundamentalmente ao período inicial da República, em que se acentua a mercantilização da palavra. Tenho aqui em vista, no

não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só a política e o comércio tinham consideração e virtude. Hoje, oh! espanto! Já há jornais que pagam versos!¹³⁷

Foi, então, pelo jornalismo que o meio cultural brasileiro se manteve em contato com os grandes centros estrangeiros e os escritores puderam alcançar um maior número de leitores. A atividade na imprensa dava a esses escritores reconhecimento público e prestígio intelectual e político. Reconhecendo no jornalismo uma nova grande força que absorveu a atividade intelectual na passagem do Império para a República, invadindo territórios até então intocados, Sevcenko aborda o outro lado da moeda:

O jornalismo, impondo uma vigorosa padronização à linguagem e empregando praticamente todos os homens de letras nas suas redações, acabou necessariamente exercendo um efeito geral negativo sobre a criação artística. Tendendo ao sufocamento da originalidade dos autores e contribuindo em definitivo para o processo de banalização da linguagem literária, suas baixas remunerações exigiam ainda uma facúndia e prolixidade tal dos escritores, que impediam qualquer preocupação com o apuro da expressão ou do estilo.¹³⁸

entanto, o processo sócio-histórico que se estende do declínio do Império à instauração do Regime Republicano, período de transição apanhado justamente por Machado.

¹³⁷ In: DIMAS (org.), **Vossa insolência**, p. 56.

¹³⁸ SEVCENKO, **Literatura como missão**, p. 101. A atuação de Machado nos jornais está aí para desmentir a posição negativista de Sevcenko.

A crônica foi, então, a forma oportuna de passagem entre os dois territórios, subscrevendo um novo estilo, contaminado pelo enquadramento fragmentário da diagramação das folhas, pela pressão dos horários e pela velocidade da própria movimentação das rotativas. As novas técnicas de impressão e edição barateiam a imprensa e a linguagem mais simples da crônica facilita o seu consumo cotidiano pelas camadas alfabetizadas, em que pesem serem minoritárias no Brasil: “Cria-se assim uma “opinião pública” urbana, sequiosa do juízo e da orientação dos homens de letras que preenchiam as redações”.¹³⁹ Todas essas mudanças são resultado da velocidade com que a tecnologia avançava no tempo e foram sentidas de forma contundente e concomitante com as transformações econômicas e sociais na produção literária. Do lento livro passa-se à imprensa veloz.¹⁴⁰ Do livro eterno passa-se à transitoriedade da folha que morre. Do livro de poucos leitores passa-se ao grande público. Muito embora, no caso brasileiro, a circulação do jornal, quando comparado à venda de mais de um milhão de edições das gazetas anglo-saxônicas, fosse medíocre, não chegando a 50 mil exemplares no final do século XIX.

Mesmo assim, superava a vendagem dos livros e Machado de Assis, em sintonia com o tempo, veicularia pelo jornal romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *A mão e a luva* e *Quincas Borba*, além da maioria de seus contos (“O alienista” ou “Missa do

¹³⁹ SEVCENKO, **Literatura como missão**, pp 94-95.

¹⁴⁰ Segundo HABERMAS, a história dos grandes jornais na segunda metade do século XIX, sobretudo na Europa, demonstra que “a atividade redacional já tinha, sob a pressão da transmissão de notícias de um modo tecnicamente mais avançado, se especializado de uma atividade literária para uma atividade jornalística: a seleção do material se torna mais importante do que o artigo de fundo; a elaboração e a avaliação das notícias, a sua revisão e preparação se torna prioritária em relação à obediência efetiva, do ponto de vista literário, de uma ‘linha’” (HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 218).

galo”) e poemas. Para Valentim Facioli, a imprensa aproximou Machado da multidão e também o ajudou na dessacralização do texto:

A Machado de Assis a imprensa esteve no centro de um papel na vida moderna, nos grandes centros urbanos, na circulação da cultura, no acesso às informações que permite a grandes massas humanas. Mesmo assim ele fez circular nela um texto que era uma contestação permanente, que era a anti-imprensa, que oferecia outra leitura da história e dos acontecimentos. No painel variado de um jornal, a multiplicidade tem quase sempre um único ponto de vista. Mas o texto machadiano recusava sempre o sentido desse ponto de vista para instaurar a dúvida, a questão.¹⁴¹

Ao entregar-se por inteiro à nova locomotiva dos tempos, permitindo que seu texto circulasse pelas mãos das massas e fosse descartado no dia seguinte tal qual papel velho ou letra morta, Machado deixou-se marcar por esta nova forma de ler. E foi através da crônica que ajustou os ponteiros de seu relógio no ritmo cada vez mais frenético e volúvel do mercado.

¹⁴¹ FACIOLI, *Várias histórias para um homem célebre*. In: BOSI (et al.), **Machado de Assis**, p. 56.

4.4 - Machado cronista

Cronologias, como a que vínhamos acompanhando, à parte, o fato é que, conforme a própria etimologia revela, a crônica (do grego *chronos*) faz parte da história do tempo vivido. É uma escrita do tempo e sobre o tempo, ou seja, além de incorporar o tempo em sua forma estrutural, ela também discorre sobre o tempo, misturando sempre ficção e história. Se de um lado, conserva seu caráter original (via linhagem dos cronistas coloniais), enquanto registro dos fatos em sua ordenação cronológica, de outro, na virada do século XIX para o XX, inaugura uma característica moderna: “a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador”.¹⁴²

Gênero literário difundido no Rio de Janeiro na virada do século, a crônica, além de uma narrativa do cotidiano, apresenta-se como relato de um tempo social. Ela retrata em *flashes* todo o processo de modernização do período e ela própria propaga-se através de um veículo bem ao estilo do tempo: o jornal. Os cronistas passariam, então, a retratar o tempo como transporte em direção ao *novo*. Para Ana Luiza Andrade, “a crônica como meio de transporte, na veiculação de informações, representa, exemplarmente, uma forma moderna industrial, comparável à da fotografia, na passagem da literatura canônica para o jornal. O tempo de um movimento registrado numa página de jornal economiza-se, fragmenta-se, industrializa-se nas crônicas”.¹⁴³

A crônica configurou-se como um gênero intermediário, metade relato objetivo dos fatos, metade comentário livre de tais fatos. Se de um lado adotou algumas características

¹⁴² SOUZA NEVES, Margarida de. *Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. In: CANDIDO (et al.), **A crônica**, p. 82

¹⁴³ ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis**: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999. p. 11.

nascentes do jornalismo que são a simplificação da linguagem, a síntese, a exatidão, a clareza, a imparcialidade e a variedade, de outro configurou-se como um espaço mais “solto”, onde o autor poderia mesclar opinião e nuances literárias, muito embora, no seu começo, conservasse mais a segunda característica.

Essa mescla também seria experimentada por Machado de Assis, que viria a publicar suas crônicas entre os anos de 1859 e 1894 nos seguintes jornais: *O Espelho* (1859); *Diário do Rio de Janeiro* (1861-1867), onde escreveu as seções “Revista Dramática”, “Comentários da Semana”, “Conversas Hebdomadárias”, “Ao Acaso”, “Semana Literária” e “Cartas Fluminenses”, onde assinava muitas vezes como Job, Gil e Platão; *O Futuro* (1862-1863); *Semana Ilustrada* (1872-1875), onde usava o pseudônimo de Dr. Semana; *Ilustração Brasileira* (1876-1878); *O Cruzeiro* (1878); e *Gazeta de Notícias* (1881-1904), onde assinou (usando os pseudônimos de Lélío, João das Regras, Boas-Noites e Malvolio) as seções “Balas de Estalo”, “A + B”, “Gazeta de Holanda”, “Bons Dias” e “A Semana”.

Entre o escritor canônico e o jornalista de massas, Machado embarcou no novo meio de transporte industrial que recortava a cidade e seus tipos. Se a sua condição primeira era a de ser um literato, não deixou de ser também um cronista de mãos cheias. Habitante de uma fronteira, sua condição sempre fora a do nômade e, com isso, contrabandeava idéias de um lado para o outro dos dois territórios, enriquecendo o cronista com o homem das letras e vice-versa. O exercício da crônica converte-se, assim, num verdadeiro “laboratório de ficção”¹⁴⁴ para o autor que, em *Iaiá Garcia*, chegaria a comparar a vida conjugal a uma crônica: “basta-lhe fidelidade e algum estilo”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cf. GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação** (à roda dos jornais). Campinas (SP): Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. p. 16. Essa idéia também é desenvolvida por autores como

E estilo é o que não faltava ao escritor quando exercia o ofício de passante, de trapeiro, à cata de fatos miúdos e modernos, residuais da cidade. Machado começara a atividade como repórter no Senado, em 1860, assistindo aos debates parlamentares e redigindo notícias para o *Diário do Rio de Janeiro*. Só mais tarde viria a ter seu próprio espaço para escrever o comentário semanal, a crônica. Dividia-se, então, entre o ofício literário doméstico e a produção pública e mecânica dos jornais. Na sua incursão pelos jornais, deu mostras de que percebia com muita minúcia o novo movimento, em cortes, dos tempos, algo que ele aproveitaria mais tarde em sua ficção em geral. É como cronista que, segundo Granja, ele ensaiaria algumas novidades que fariam parte da sua pena para sempre: a mistura entre ficção e história; o uso da tradição literária no miúdo chão dos fatos de cada dia; a autoridade volúvel de um narrador que se eleva e cai a todo instante; o dialogismo permanente com um leitor que ora é elogiado, ora criticado; a satirização da vida pública e da vida privada; a fragmentação do texto em cenas que compõe um retrato alegórico do espaço e do tempo; entre outras. Conforme ainda a autora, a consciência poética da fragmentação do veículo jornal é que teria feito de Machado um narrador moderno: “A percepção da especificidade da criação literária dentro do veículo moderno (e que ele transportará também para a sua ficção) faz com que seu texto não se desatualize. Se o assunto fica esquecido, a crônica, como texto literário, não se torna velha”.¹⁴⁶

E foi colaborando por quatro décadas no cenário da imprensa nacional que Machado consolida este novo estilo. A parte mais fértil de sua aprendizagem deu-se a partir do período em que fora redator da *Gazeta de Notícias*, um dos jornais mais populares e

Roberto SCHWARZ (**Um mestre na periferia do capitalismo** — Machado de Assis) para quem há traços comuns entre a crônica hebdomadária machadiana e o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

¹⁴⁵ ASSIS, Machado de. **Iaiá Garcia**. 17ª ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 52.

¹⁴⁶ GRANJA, Machado de Assis, **escritor em formação**, p. 146.

respeitados do Rio. Em 2 de julho de 1883, sob o pseudônimo de Lélío, o escritor revezava-se com outros seis cronistas na coluna *Balas de Estalo*, criada pelo proprietário do jornal, Ferreira Araújo, para provocar polêmica e instigar os leitores. A utilização de pseudônimos pelos redatores tinha o intuito de protegê-los de possíveis retaliações por parte dos atingidos pelas “balas”.

Com a intenção do miúdo é que ele foi profundamente versátil na escolha dos temas: escreveu sobre o comércio, sobre a câmara dos deputados e seus discursos, sobre a falsificação de vinhos, sobre as formas de governo, sobre a polêmica homeopatia x alopatia, sobre anúncios de vendas, sobre a morte de cães promovida pelas autoridades, sobre crises ministeriais, sobre novos remédios, sobre a luz elétrica, entre tantos outros. Sua contribuição em “Balas de estalo” estendeu-se até o ano de 1886, quando passa a publicar no mesmo jornal, sob o pseudônimo de Malvolio, a série “Gazeta de Hollanda” que duraria até fevereiro de 1888.

Entre cinco de abril de 1888 e 28 de agosto de 1889, escreve uma série de crônicas que começam com “Bons dias!” e terminam com “Boas noites!”. Ainda sob a proteção de pseudônimos, o autor usa de cinismo para falar da escravidão e sua abolição.¹⁴⁷ Outros

¹⁴⁷ É o caso da crônica do dia 19 de maio de 1888 (In: FOLHA DE S. PAULO (org.), **Machado de Assis**: crônicas escolhidas, pp 52-54), escrita seis dias após a proclamação da lei que liberta os escravos no país. Nela, o narrador jura que previu a lei, “tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos”. Anunciou sua decisão num jantar oferecido a amigos e “todos os lenços comovidos apanharam as lágrimas de admiração”. No dia seguinte, o narrador oferece um pequeno ordenado para que o escravo permaneça na casa. “Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por não me escovar bem as botas; efeitos da liberdade”. A seguir, o narrador diz que tem planos de ser deputado e, para tanto, irá mandar uma circular aos leitores dizendo que libertara, “muito antes da abolição legal”, um escravo, “ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia”. Nota-se perfeitamente aqui a ironia de Machado ao exagerar as características de “bom samaritano” do narrador quando, na verdade, seu interesse vai além das boas intenções. Além de aspirar ao cargo de deputado, inaugura uma escravidão velada: a de eterna condição de subalterno vivida pelo escravo recém liberto, que ganha um salário irrisório e continua sendo tratado com pontapés e puxões de orelhas. “Cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre”. Reflexos de uma elite que só muda a fachada para o recebimento do aplauso público, enquanto no domínio doméstico deixa as coisas permanecem exatamente como sempre o foram.

assuntos também merecem a mesma ironia mordaz por parte do escritor. Entram na pauta diária o advento dos primeiros bondes elétricos e suas conseqüências, o problema da nacionalidade e até mesmo o ofício do escritor dentro desta nova modalidade de se fazer escritura: a crônica.

A partir de agosto de 1889, Machado faz uma pausa em seu trabalho como cronista da *Gazeta de Notícias*, retornando (de 1892 a 1897) para escrever a série intitulada “A semana”.¹⁴⁸ A informação que serviria de substrato para as crônicas partia quase sempre das notícias locais ou internacionais, extraídas das folhas da semana ou dos telegramas nacionais ou estrangeiros. Versavam sobre os golpes de Deodoro e Floriano; a política do Encilhamento com a emissão de ações e papel-moeda e sua posterior crise; a guerra civil no Rio Grande do Sul entre federalistas e legalistas (republicanos); as crises financeiras decorrentes do ajustamento da economia nacional após a abolição; o conflito na baía de Guanabara com o bombardeio da cidade pela Marinha matando inclusive civis; a corrupção; a mania pelo jogo e pelas loterias; a tentativa de modernização da cidade com a retirada de quiosques e camelôs de algumas ruas e a destruição de cortiços; a cidade personificada na rua do Ouvidor; o caráter nacional; o contraste entre o atraso e a modernização; entre outras.

¹⁴⁸ No total, escreveu 248 crônicas, 108 das quais serviriam depois, em 1910, dois anos após a morte de Machado, para uma coletânea de Mário de Alencar. Outra coletânea, desta vez com todas elas, foi feita em 1937 pela edição Jackson das *Obras completas*, e refeita mais tarde, em 1957, sob o comando do dicionarista Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Esta edição serviria de base para o trabalho de Gledson que incluiria notas explicativas sobre o contexto histórico vivido por Machado quando da escritura das crônicas. E, segundo o autor, a situação política era tensa devido aos golpes de dois e 23 de novembro de 1891 que levariam Deodoro e depois Floriano a assumirem poderes ditatoriais. Enquanto isso, conforme Gledson, “Machado tinha pertencido (e em essência ainda pertencia) a uma tradição liberal monárquica que acreditava que as duas coisas (liberalismo e monarquia) podiam e deviam ser reconciliadas” (In: GLEDSON [org.], **A semana**, p. 13). Assim, apesar de as crônicas terem um tom de leveza, elas estavam inscritas num período virulento da história política nacional e Machado certamente incorporaria essa tensão, embora utilizando, como era de seu feitio, o viés do humor e da ironia para informar e criticar.

Foi assim que, através do jornalismo pela via da crônica, Machado de Assis, tal qual um viajante de uma escrita em zigue-zague, retratou em *flashes* os movimentos do seu tempo que repercutiriam para além dele. Seu olhar ambivalente sobre a modernização das técnicas, dos costumes e da cidade, torna-se precioso para esclarecer uma época. Uma época também dual, de transição entre a perda da aura de uma tradição (o que era visto com melancolia) e a promessa de melhora nas condições de vida mediada pela técnica e pelo progresso (o que era saudado com regozijo).

Essa dialética própria dos períodos de transição só poderia encontrar na crônica do jornal sua forma correlata: ela que, mesmo conservando algumas características da morada da literatura, não reluta em sair pelas ruas, a flunar, embarcando no veículo móvel, público, passageiro, de nome jornal. Faz isso mesclando a melancolia e a galhofa, a moral doméstica e as solturas da rua do Ouvidor. A crônica, tal qual o universo das Passagens (antigas galerias de Paris que conservam a aura antiga e, ao mesmo tempo, prenunciam os modernos *shopping centers*) analisado por Benjamin em suas notas para o livro que nunca chegara a ser escrito – o *Passagen Werk* –, é um mundo em miniatura que registra todo um período de transição em que, ainda inscrita no passado, torna-se intérprete do amanhã.

Machado não se esquivava de percorrer a passagem estabelecida pela crônica entre o livro e o jornal. É nela que se revela a visão que o autor tinha do incremento cada vez maior dos artefatos modernos num Brasil em transição e de que forma estas mudanças na técnica e este convívio com a atividade jornalística contribuíram para o salto estrutural e crítico que daria o escritor. Não só o autor analisaria estas mudanças na vida da cidade como as incorporaria na própria forma do texto, revelando assim alguns aspectos da então linguagem jornalística e do horizonte de modernização cultural e técnica que se afigurava no Brasil naquele fim de século e do qual o jornal é um paradigma.

Num contexto assim, em que a forma já contém em si a mensagem, inútil saber exatamente quando nasceu a crônica. Melhor ficar com a versão machadiana de que sua origem remonta à coletânea das primeiras duas vizinhas que se sentaram à porta pra debicar os sucessos do dia. As pequenas ruínas do dia, os ossos do ofício, o que já é entulho, já é objeto morto, posto que já acontecera. Mas é necessário que volte a acontecer amanhã, para que o jornal sempre exista, porque o seu tempo é o da repetição e o do adiamento da morte buscados, paradoxalmente, naquilo que acelera o tempo, naquilo que tem pressa, naquilo que produz movimento.

Capítulo V – Experiência de movimento

5.1 – O público tem pressa

Assim como a experiência de fragmentação, vivenciada na cidade e miniaturizada pela crônica no corpo também estilhaçado do jornal, o mito do movimento, refletido em vários suportes técnicos (nos transportes públicos cada vez mais velozes, no acontecimento humano sintetizado num *flash* fotográfico e depois tornado movimento pela técnica cinematográfica etc.), também contaminaria a escritura do tempo de Machado. O jornal seria o veículo adequado para o transporte desse afã por velocidade, subscrito numa linguagem que tinha cada vez mais pressa, tal qual os transeuntes da cidade moderna. “Desde la prensa periódica de finales del siglo XVI y principios del XVII hasta las diversas telegrafías del XVIII y del XIX, la reducción de los plazos y la velocidad de transmisión aumentan constantemente hasta llegar, con la electricidad, a la práctica simultaneidad. Cuando la fotografía se hace instantánea, los mensajes y las palabras se reducen a unos cuantos signos”.¹⁴⁹

A eletrificação promoveria não só um aumento de velocidade nas tecnologias, mas se faria sentir também nos rituais sociais. A aceleração, posta em marcha pela técnica como metáfora do progresso, é adotada e internalizada pelo espírito e pela psique dos seres humanos.

A aceleração da vida, a pressa cotidiana já era latente na transformação dos veículos de locomoção, como os bondes, que de puxados por burros passaram a ser de tração elétrica.

¹⁴⁹ ROMANO, *El tiempo y el espacio en la comunicación*, p. 396.

Não é à toa que esse transporte público tenha incitado tanto a imaginação dos cronistas da época. E não é à toa também que Bilac, com o pretexto de falar sobre o 35º aniversário do veículo, tenha rendido-lhe uma enfática apologia, aproximando a experiência de fragmentação do olhar do passageiro à experiência do espectador do cinema:

O teu suave deslizar embala a imaginação! o teu repouso sugere idéias; a tua passagem por várias ruas, por vários aspectos da cidade e da Vida aqui ladeando o mar, ali passando por um hospital, mais adiante beirando um jardim, além atravessando uma rua triste e percorrendo bairros fidalgos e bairros miseráveis, e cruzando aglomerações de povo alegre ou melancólico, vai dando à alma do sonhador impressões sempre novas, **sempre móveis**, como as vistas de um **cinematógrafo gigantesco** (*Gazeta de Notícias*, 11 de outubro de 1903 - grifos nossos).¹⁵⁰

Os cortes panorâmicos da cidade, as várias tomadas de cena, o movimento acelerado do olhar, tudo isso aproxima ambos, cinema e bonde, da crônica. Afinal, nela, as impressões do escritor movimentam-se também por linhas que captam o urbano e se interrompem, tal qual nova estação, para colherem outros tipos, outras notícias, outras cenas urbanas. Tal qual bonde, que anda num “verdadeiro leva-e-trás (como disse Machado a respeito do veículo público em texto de 1877), a crônica se movimenta em cortes, em fragmentos que se interrompem e se retomam diariamente, aproveitando o “leva-e-trás” das fontes noticiosas, cujo burburinho é mais intenso na agitação do transporte coletivo. Nesse sentido é que os dois veículos, crônica e bonde, são tão aproximáveis entre

si e tão emblemáticos deste olhar panorâmico sobre a cidade moderna. Eles registram seus tipos passando em exposição permanente, a vida não mais na morada fechada burguesa, mas exposta como uma mercadoria numa vitrine que deve se renovar permanentemente para poder vender a ilusão da novidade em tempos industriais.

E João do Rio, no texto intitulado *Cinematógrafo*, aproximaria, não mais o bonde, como Bilac, mas a crônica, da cinematografia, centrando-se no processo de aceleração do olhar diante do “delírio apressado” dos tempos:

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso sinistro desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.¹⁵¹

De fato, para Sevcenko, o novo ritmo da vida cotidiana no período teria eliminado ou reduzido drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária: “A diminuição do tempo, a concorrência do jornal diário, do livro didático, da revista mundana

¹⁵⁰ In: DIMAS (org.). **Vossa insolência**, pp 318-328.

¹⁵¹ In: Porto: Chardron, 1909. p. VI. O fragmento “cinematógrafo de letras” deu nome ao livro de Flora SÜSSEKIND (**Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987) sobre a influência das técnicas modernas na escritura dos tempos, num movimento de onda que começara com Bilac, passara por João do Rio e desemboca no presente através da autora.

e dos manuais científicos, de par com as novas formas tecnológicas de lazer, o cinematógrafo, o gramofone e a fotografia, estreitaram ao extremo o papel da literatura”.¹⁵²

Se a “torrente dos acontecimentos”, registrada na crônica, tinha na época de João do Rio o seu correlato na cinematografia, diríamos que Machado ainda estava no ritmo da fotografia e era ela, juntamente com a invenção do telégrafo, do telefone e do motor de explosão, que era sinônimo da “pressa” do final do século. Com efeito, ao contrário das várias referências que encontramos nas crônicas de Bilac ao cinema, Machado não chegou a tematizá-lo.¹⁵³ Já o daguerreótipo, surgido no Brasil, em 1833, pelas mãos do francês, radicado em São Paulo, Hércules Florence, sim. A famosa máquina fotográfica só apareceria no Brasil em 1840, trazida por um padre francês, e Machado rememora esse dia num texto de 1864:

Há 24 anos, em janeiro de 1840, chegou ao nosso porto uma corveta francesa, ‘L’Orientale’, trazendo a bordo um padre de nome Combes. Este padre trazia consigo uma máquina fotográfica. Era a primeira que aparecia na nossa terra. O padre foi à hospedaria Pharoux, e dali, na manhã do dia 16 de janeiro, reproduziu três vistas – o Largo do Paço, a Praça do Mercado e o Mosteiro de São Bento.

¹⁵² SEVCENKO, **Literatura como missão**, p. 97.

¹⁵³ O aparato cinematográfico chegou ao Brasil primeiro com a máquina americana de Edison chamada kinetoscópio, em 1894, e depois com o aparelho francês omniógrafo, em 1896. Ambos já continham o princípio do cinema atual ao reproduzir movimento passando rapidamente uma série de fotografias acopladas. Mas, enquanto o primeiro mostrava apenas seqüências miniaturizadas de movimentos no interior de uma câmara e só podia ser visto individualmente, o segundo reproduzia fotos em tamanho natural e podia ser visto coletivamente. O que no começo era visto com um misto de espanto e admiração, passa a ser incorporado gradualmente na vida dos cidadãos, sobretudo a partir de 1900 com as primeiras salas de cinema no Brasil. A utilização de um texto veloz, feito de montagens e cortes, à maneira do cinema, começa a aparecer aqui e ali na vida literária e jornalística do momento.

(...) Desde então para cá, isto é, no espaço de 24 anos, a máquina do padre Combes produziu as 30 casas que hoje se contam na capital, destinadas a reproduzir de todos quantos quiserem passar à posteridade... num bilhete de visita.

(...) Até onde chegará o aperfeiçoamento do invento de Daguerre?¹⁵⁴

Muito longe... Três anos depois do desembarque do padre Combes, surge o primeiro ateliê fotográfico no Rio, cujos donos eram os ingleses Morand e Smith. A popularização da fotografia no país só se daria a partir da década de 1860, chegando, como lembrou Machado no texto acima, a 30 casas. Uma das mais procuradas ficava na Rua do Ouvidor e chamava-se Casa do Pacheco. O “retratista da Casa Imperial”, A. Heitor, também tinha sua casa na Rua do Ouvidor e era muito requisitado para fotografar as famílias cariocas e para reproduzir retratos antigos. Um dos grandes incentivadores da utilização da técnica no Brasil, além de dedicar-se pessoalmente à fotografia, foi d. Pedro II, que já teria adquirido seu equipamento em 1840, antes portanto de ele ser comercializado no país. O imperador teria sido o primeiro fotógrafo brasileiro e o primeiro soberano-fotógrafo do mundo, fotografando e se deixando fotografar assiduamente, sobretudo a partir da década de 50, quando a fotografia propriamente dita viria a substituir o daguerreótipo. Ao contrário de grande parte da realeza européia, que preferia os retratos feitos a óleo, esse monarca gostava de veicular e distribuir sua imagem em fotos a fim de divulgar a feição moderna

¹⁵⁴ In: Edições Jackson das **Obras Completas de Machado de Assis**. Crônicas (1864-1867). São Paulo: Brasileira, 1955. pp 77-88.

do reino.¹⁵⁵ A fotografia tornava-se assim um símbolo de modernidade e uma marca de civilização para quem a tinha.

Até então uma distinção que poucos ostentavam, uma vez que a disseminação mesmo da fotografia só viria a ocorrer no começo de 1900 com o surgimento do cartão-postal no Brasil. A documentação fotográfica acabaria por substituir os desenhos historiográficos de vários artistas da época. Sobre esse recurso da fotografia de fazer a história, João do Rio declara: “Ora, com os jornais, as crônicas, as novelas, os romances, os desenhos, faz-se a história. E há diversas maneiras de fazer a história de uma geração. As tendências morais, por exemplo, a corrente de ideal, a análise das idéias. E há também a fotografia, não só porque está muito na moda, como é documento do que realmente existe”. Assim como vê o lado bom da propagação da fotografia, não deixa de se sentir um pouco incomodado com a “febre” que se instaura no Rio, como atesta esta crônica do dia oito de agosto de 1916: “Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotografada. Não há cara que não seja publicada. Não só as caras. As caras não bastam. As ruas, as casas, os aspectos dos céus, os combustores da iluminação, os carros, as carroças, as montanhas, as árvores”.¹⁵⁶

Conforme Süsserkind,¹⁵⁷ essa nova percepção, mediada pelo aparato tecnológico da fotografia e mais tarde do cinema, modificaria a forma acadêmica de se fazer pintura na transição dos séculos. Se chegaria a influenciar a técnica pictórica do período, não seria

¹⁵⁵ Para saber mais sobre a fixação de d. Pedro II pela fotografia, e também ver as curiosas fotos do monarca e do restante da família real, consultar o livro **As barbas do imperador** (op. cit.), de Lília Moritz SCHWARCZ. A autora reconstituiu também a tentativa do monarca de divulgar a face civilizada do Brasil no exterior, participando e investindo privadamente na elaboração do estande brasileiro na terceira exposição universal, realizada em Londres, em 1862. A partir daí, o Brasil teria presença constante nessas exposições que, surgidas em meados do século XIX com o capitalismo industrial, eram ícones da utopia do progresso e da ciência, tendo sido inclusive analisadas por Benjamin em seu *Passagen Werk*.

¹⁵⁶ Os dois fragmentos de crônicas de João do Rio estão em **Pall-Mall Rio** – Inverno mundano de 1916. Rio de Janeiro: Editores Villas-Boas, 1917.

diferente com a linguagem escrita. Um tom mais direto, ligeiro, composto por *flashes* insinuava-se cada vez mais nos textos do começo do século XX, atendendo enfim ao novo ofício que se afigurava no horizonte: o exercício do jornalismo diário.

A propósito da fotografia usada especificamente para fins jornalísticos, Olavo Bilac, em crônica do dia 13 de janeiro de 1901, publicada na *Gazeta de Notícias*,¹⁵⁸ teme que o instantâneo fotográfico substitua cada vez mais o texto, tornando-se uma verdadeira ameaça aos “rabiscadores de artigos e notícias”. Chamando os desenhistas, caricaturistas e ilustradores de “exército rival”, diz que “o lápis destronará a pena” e que no Rio de Janeiro tal revolução já começara, trazendo morte aos cronistas e noticiaristas e opulência aos fotógrafos. E tudo isso, segundo ele, porque o homem do começo do século tem pressa:

O público tem pressa. A vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas. A onda humana galopa, numa espumarada bravia, sem descanso. Quem não se apressar com ela, será arrebatado, esmagado, exterminado. O século não tem tempo a perder. A eletricidade já suprimiu as distâncias: daqui a pouco quando um europeu espirrar, ouvirá incontinenti o ‘Deus te ajude’ de um americano. E ainda a ciência humana há de achar o meio de simplificar e apressar a vida por forma tal que os homens já nascerão com dezoito anos, aptos e armados para todas as batalhas da existência.¹⁵⁹

O cronista lamenta que ninguém mais leia artigos, que os jornais só abram espaço para as ilustrações e que as legendas sejam cada vez mais curtas, ficando com a gravura

¹⁵⁷ SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de letras*, p. 33.

¹⁵⁸ In: DIMAS (org.), *Vossa Insolência*, pp 165-170.

toda a tarefa de explicar os acontecimentos. Entretanto, reconhece “os benefícios da grande revolução que a fotogravura vem fazer no jornalismo”. E, num exercício de visionarismo que anteciparia em parte o que a televisão viria a realizar, profetiza: “É provável que o jornal-modelo do século XX seja um imenso animatógrafo, por cuja tela vasta passem reproduzidos, instantaneamente, todos os incidentes da vida cotidiana. (...) Demais, nada impede que seja anexado ao animatógrafo um gramofone de voz tonitruosa, encarregado de berrar ao céu e à terra o comentário, grave ou picante, das fotografias”. Já que, conforme o cronista, “as palavras são traidoras e a fotografia é fiel” e “a pena nem sempre é ajudada pela inteligência; ao passo que a máquina fotográfica funciona sempre sob a égide da soberana Verdade”, o público, imbuído da já citada pressa, não iria mais querer “perder tempo em procurar a verdade dentro deste acervo de contradições e de divergências”, que são as notícias e as crônicas de um jornal.¹⁶⁰

Não obstante, se Bilac já considerava lentas as notícias e as crônicas, depositando todo o sentido de movimento na fotografia, Machado ainda veria no jornal o instante pioneiro em que o afã pela velocidade se manifestava numa nova forma de escritura que se acelerava, tal qual bonde elétrico, para não fazer o homem moderno perder tempo.

¹⁵⁹ In: DIMAS (org.), **Vossa Insolência**, pp 165-166.

¹⁶⁰ Mas, contrariando a expectativa de Bilac, o público continuaria a “perder tempo” por pelo menos mais algumas décadas, uma vez que o fotojornalismo só ganharia impulso com a revista *O Cruzeiro*, nos anos 50. Antes disso, os laboratórios fotográficos das redações eram quase sempre banheiros adaptados. O objetivo da adoção cada vez maior da fotografia dentro do jornalismo foi o de quebrar a monotonia gráfica das páginas cheias de textos. Se esta monotonia era sentida pelos editores, era porque se constituía num reflexo do olhar dos próprios leitores, cada vez mais ávidos e acostumados com a nova velocidade dos acontecimentos e da forma de registrá-los. Assim, o surgimento e a disseminação da fotografia não só alterariam o olhar humano como já seriam o próprio espelho deste novo anseio de olhar de outro modo.

5.2 – Jornal: locomotiva intelectual

A constatação de Machado, mencionada acima, deu-se na sua inflamada – até ingênua – apologia do veículo, publicada no *Correio Mercantil* de 10 e 12 de janeiro de 1859, sob o título “O jornal e o livro”.¹⁶¹ Exploraremos mais adiante as idéias concernentes ao caráter democrático do jornal, abundantes neste texto. Por ora, veremos o que o autor diz sobre o caráter de movimento de tal veículo que, àquela altura, ainda era recente na história brasileira.

Imbuído de uma retórica liberal, cujas fontes de influência foram os franceses Pelletan e Victor Hugo,¹⁶² o texto discute a relação entre o livro e o jornal e profetiza o aniquilamento do primeiro. Dentre as várias razões para justificar declaração tão grave, cita a demanda do espírito humano por movimento: “A lei eterna, a faculdade radical do espírito humano, é o movimento. Quanto maior for esse movimento mais ele preenche o seu fim, mais se aproxima desses pólos dourados que ele busca há séculos. O livro é um sintoma de movimento? Decerto. Mas estará esse movimento no grau do movimento da imprensa-jornal? Repugno afirmá-lo”.

Depois de considerar o jornal a “reprodução diária do espírito do povo” ou o “espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos”, diz que o livro não está nestas mesmas condições e que haveria algo nele de “limitado e de estreito” quando comparado ao jornal. E

¹⁶¹ In: COUTINHO (org.), **Machado de Assis obra completa**. A visão ingênua de Machado deve-se em grande medida à ideologia *ilustrada*, “segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade”, e seria a visão corrente, conforme Candido, num tempo em que o que predominava entre os intelectuais brasileiros era uma consciência amena do atraso (CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*. In: **A educação pela noite**, p. 146). Se escritores como Castro Alves acreditavam que o predomínio da civilização sobre a barbárie se daria pelo livro (no decênio de 1860 exaltara a “pátria da imprensa” no poema “O livro e a América”), Machado iria mais longe e afirmaria que ao jornal estaria destinado esse papel.

¹⁶² Cf. FACIOLI, *Várias histórias para um homem célebre*. In: BOSI (et al.), **Machado de Assis**, p. 20.

mais uma vez retoma a questão do movimento: “Depois o espírito humano tem necessidade de discussão, porque a discussão é – movimento. Ora, o livro não se presta a essa necessidade, como o jornal. A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual”.

A idéia de “locomoção intelectual” faz Machado aproximar o veículo de expressão que é o jornal de um outro veículo, agora de translação, que, juntamente com outros transportes públicos, estava em voga no imaginário popular e dos cronistas da época: a locomotiva. O jornal “é a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos”, afirma ele. Mais até do que a locomotiva ou o trem, o bonde é o veículo que potencializa esta visão do jornal como um transporte público, cada vez mais ágil nos seus avanços tecnológicos, e que circula pela cidade levando e trazendo passageiros-leitores, “pescando” notícias, conforme vimos. A crônica, além de tematizar freqüentemente o bonde por esse tempo, refletiria o olhar de quem está dentro desse veículo de translação: recortado, acelerado, que percorre a cidade, em suma, um olhar de passageiro, um olhar de quem está de passagem. Tal qual a leitura do jornal, os cidadãos só estão presentes de um modo transitório: na cidade que se acelera, todos são passageiros permanentes.

O bonde, da mesma forma que o jornal, também faz parte da cidade moderna e dos novos tempos, em que a velocidade, sobretudo com a tração elétrica, acelera-se sempre em direção ao amanhã, em direção à industrialização e à utopia de um progresso benfazejo, de uma melhora democrática na qualidade de vida dos cidadãos, da repartição das letras (com o jornal) e das vias públicas (com o bonde). Não é à toa que Machado tenha dito que os dois maiores acontecimentos “dos últimos trinta anos” (escrevia em agosto de 1893 em comemoração aos dezoito anos de fundação da *Gazeta de Notícias*) teriam sido precisamente o bonde e o jornal, além de ter dedicado ao primeiro inúmeras crônicas. Ambos são

sintomas, reflexos do *sensorium* de uma humanidade que, como dizia o autor, almejava o movimento. Uma humanidade que, como vimos com Bilac, tinha pressa, e a eletricidade surgiria para dar agilidade às técnicas, como registra uma crônica de Oswald de Andrade sobre suas lembranças do tempo em que era criança e o bonde elétrico surgira em São Paulo, lá pelos idos de 1900:

E anunciaram que numa manhã apareceria o primeiro bonde elétrico. (...) Um amigo de casa informava: O bonde pode andar até a velocidade de nove pontos. Mas aí é uma disparada dos diabos. Ninguém agüenta. É capaz de saltar dos trilhos! E matar todo o mundo...

A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até a temeridade de entrar no bonde elétrico! (...)

Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! (...) Gritavam:

Cuidado! Vem a nove pontos! (...)

Uma mulher exclamou:

Ota gente corajosa! Andá nessa geringonça! (...)

E ficou pelo ar, ante o povo boquiaberto que rumava para as casas, a atmosfera dos grandes acontecimentos.¹⁶³

Machado também registraria o instante em que o bonde elétrico surge no Rio de Janeiro, em 1892, captando o mito do movimento, apressando o desaparecimento dos ônibus, das gôndolas, das diligências e dos tálburis. Refere-se ao evento em duas crônicas

¹⁶³ ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe. 2ª ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990 (Obras completas de Oswald de Andrade). pp 48-49.

da coluna *A Semana*, uma do dia dois de outubro de 1892 e a outra do dia 16 de outubro do mesmo ano. Na primeira,¹⁶⁴ escrita uma semana antes da Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico fazer funcionar o primeiro bonde elétrico, exalta o veículo como uma grande novidade justamente pelo fato de que iria transportar os passageiros mais rapidamente. Na segunda crônica,¹⁶⁵ Machado já teria visto a novidade e conta que o que mais lhe impressionara fora o ar de superioridade do cocheiro: “Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o bonde elétrico, mas a própria eletricidade”. Em seguida, como estava num outro bonde ainda puxado por burros, o autor ouve a conversa dos dois animais. Um diz ao outro que depois do bonde elétrico, ao invés da liberdade, ambos passarão a conduzir carroças, sem direito a aposentadoria e prêmio, e depois serão largados nas ruas até apodrecerem, quando, enfim, virá uma carroça puxada por outro burro e os levará. Mais do que a apologia do progresso, evidente na crônica anterior, Machado esboça aqui um princípio de crítica sobre o destino dos animais, meras peças substituíveis, assim como os escravos, numa Rio de Janeiro que começa a vivenciar as novas tecnologias.

No caso dos escravos, o incremento cada vez maior da indústria manufatureira no país a partir de 1850, fez com que a corrente imigratória se intensificasse, uma vez que se acreditava que os escravos eram inaptos para os serviços mais delicados e complexos das manufaturas.¹⁶⁶ Além disso, com a expansão das lavouras cafeeiras por esse tempo, a substituição do trabalho servil pelo assalariado passou a ser vantajoso para o empregador, uma vez que “o escravo corresponde a um capital fixo cujo ciclo tem a duração da vida de um indivíduo; assim sendo, mesmo sem considerar o risco que representa a vida humana, forma um adiantamento a longo prazo de sobretrabalho eventual a ser produzido; e portanto

¹⁶⁴ In: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 129-131.

¹⁶⁵ In: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 135-138.

um empate de capital. O assalariado, pelo contrário, fornece aquele sobretrabalho sem adiantamento ou risco algum”.¹⁶⁷ O que levou Prado Júnior a concluir que o capitalismo era incompatível com a escravidão e essa constatação teria sido um dos fatores decisivos para a abolição da escravatura em 1888, apesar de as relações de trabalho conservarem, depois desta data, características profundas do regime abolido. Não por acaso, Machado de Assis, pela voz do conselheiro Aires, saúda a assinatura da Lei Áurea: “Enfim lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da Regente. Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral”.¹⁶⁸ Também os gêmeos Pedro e Paulo, de *Esaú e Jacó*, cujas opiniões são sempre divergentes, reconciliam-se quanto à emancipação dos escravos, embora Pedro considerasse a reforma um ato de justiça, enquanto Paulo, o início da revolução.¹⁶⁹

Machado, apesar de louvar a abolição nesse seu último livro de 1908, mas ambientado em 1888, não deixa de perceber, na crônica de 1892 que vínhamos analisando, o descaso com que seriam tratados os “dejetos” (escravos ou burros) de uma evolução tecnológica apenas em seus inícios, confirmando a máxima benjaminiana de que o progresso da humanidade é feito à custa de muito destroço (*Angelus Novus*).

Outra crônica que fala sobre o progresso sob a perspectiva dos burros é a de março de 1877.¹⁷⁰ Segundo o autor, quando se deu a inauguração dos bondes de Santa Teresa, alguns burros a assistiram com o olhar extremamente melancólico, cheio de saudade e humilhação. Um deles “talvez rememorava a queda lenta do burro, expedito de toda a

¹⁶⁶ Cf. PRADO JÚNIOR, **História econômica do Brasil**, p. 170.

¹⁶⁷ PRADO JÚNIOR, **História econômica do Brasil**, p. 175.

¹⁶⁸ ASSIS, **Memorial de Aires**, p. 36.

¹⁶⁹ ASSIS, **Esaú e Jacó**, p. 71.

parte, como o vapor o há de ser pelo balão, e o balão pela eletricidade, a eletricidade por uma força nova, que levará de vez este grande trem do mundo até a estação terminal”. Na relação capitalista de produção que se armava, seguindo a trilha crítica do progresso que Benjamin apontaria como a do apagamento da memória com falsas inovações para o consumo das massas, o autor empresta a sua voz àqueles (escravos ou burros) que serão extintos tal qual peças inúteis de um processo que não admite a inutilidade, a improdutividade.

Mas, apesar do tom lúgubre com que mira o progresso, Machado, na mesma crônica, não deixa de reconhecer as vantagens da agilidade com que o novo bonde se movimenta, num “verdadeiro leva-e-trás”, evitando assim a “pescaria” pelo caminho.

Numa outra crônica, de 23 de outubro de 1892,¹⁷¹ sobre as conseqüências do progresso, seu entusiasmo vai mais longe. Diante da notícia de que dois anciãos haviam morrido por causa de um bonde elétrico, Machado toma partido... do bonde:

Em todo caso, não vamos concluir contra a eletricidade. Logicamente, teríamos de condenar todas as máquinas, e, visto que há naufrágios, queimar todos os navios. (...).

Convenho que, durante uns quatro meses, os *bonds* elétricos andem muito mais aceleradamente que os outros, para fugir ao riso dos vadios e à toleima dos ignaros. Uns e outros imaginam que a eletricidade é uma versão do processo culinário *à la minute*, e podem vir a enlamear o veículo com alcunhas feias.

¹⁷⁰ In: PAIXÃO (org.), **Crônicas escolhidas**: Machado de Assis, pp. 58-59.

¹⁷¹ In: GLEDSON (org.), **A semana**, pp 139-141.

Aceleração, eletricidade, *processo à la minute*... De fato, essas mudanças no ritmo do movimento dos tempos têm seu correlato nas inúmeras mortes provocadas por acidentes e na experiência de choque que o cidadão experimenta na metrópole moderna:

Esse espírito de quem sai à rua entre cauteloso e alarmado, imaginando que estará sempre na iminência de cortar o caminho para o necrotério, tornou-se uma espécie de segunda natureza do transeunte moderno, indefeso nas suas negociações com um trânsito urbano cada vez mais complicado, maciço e acelerado. (...)

Se por um lado, porém, a velocidade das máquinas urbanas exigia uma redobrada precaução, pelo outro ela se incorporava ao próprio subconsciente das pessoas e, inevitavelmente, como toda manifestação de adesão aos condicionamentos modernos, virava um sinal de distinção daqueles que mais ostensivamente os exibiam.¹⁷²

Outro aspecto desta mudança no aparato sensorial humano devido à experiência de movimento fora captada por Machado na sua famosa crônica do dia quatro de julho de 1883,¹⁷³ onde o autor elenca, de forma profundamente irônica, alguns artigos para orientar os passageiros sobre a maneira correta de comportar-se no bonde, justificando desta forma: “O desenvolvimento que tem sido entre nós esse meio de locomoção, essencialmente democrático, exige que ele não seja deixado ao puro capricho dos passageiros”. Utilizando-se da forma institucional do texto dos regulamentos, o cronista orienta como devem proceder os “encatarroados”, os “amoladores” e as “pessoas com morrinha”; dá sugestões

¹⁷² SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil** (vol. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 550.

sobre o posicionamento das pernas, a leitura dos jornais, o pagamento da passagem e até sobre como se deve conversar. Sobre o artigo III, *Da leitura dos jornais*, declara: “De cada vez que um passageiro abrir a folha que estiver lendo, terá o cuidado de não roçar as ventas dos vizinhos, nem levar-lhes os chapéus. Também não é bonito encostá-los no passageiro da frente”. Como se vê, o tom de humor é dado pelo descompasso entre o discurso sério das leis e o despropósito das indicações a que servem, revelando o caráter da inversão tão próprio a Machado e tão facilitador de sua ironia.

Mas, apesar do tom satírico, o autor capta a sensação de desconforto que as novidades causavam aos que ainda não estavam acostumados a elas. Nesse caso, é o indivíduo face à nova forma de condução coletiva. Benjamin discorreria sobre essa nova experiência do homem na multidão da cidade no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Segundo ele, na Paris do século XIX, a metrópole passava a ser cada vez mais inquietante para seus moradores: a multidão assustava pela sua impessoalidade, a vida era cada vez mais pública e o vizinho era sempre ameaçador; a aceleração dos meios de transporte e das técnicas provocava um estado de choque permanente na experiência do habitante da cidade. Conforme Benjamin, citando Georg Simmel, o desenvolvimento dos meios de transporte, como os ônibus, trens e bondes, no século XIX, fez com que as pessoas tivessem que se adaptar a uma situação que até então não conheciam: a de terem que se olhar umas às outras por minutos, ou mesmo por horas, sem se dirigirem a palavra.¹⁷⁴ Machado soube, então, brincar com esse desconforto fazendo uma fisiologia perspicaz da época e documentando para o “arqueólogo” de hoje as primeiras sedimentações de uma percepção que passaria a se pautar pela aceleração do ritmo de vida.

¹⁷³ In: PAIVA DE LUCA (org.), *Balas de estalo de Machado de Assis*, pp 33-35.

¹⁷⁴ BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, p. 36.

5.3 - Jornal: trem expresso

E assim como se acelerou a técnica do bonde para se ajustar à pressa do homem moderno, o jornal também teria que se adequar ao novo ritmo dos tempos.¹⁷⁵ Embora aqui no Brasil a técnica da imprensa tenha demorado para se estabelecer e se consolidar, no resto do mundo já havia uma “corrida para a revolução das técnicas”, conforme definiu Nelson Werneck Sodré. Essa corrida começou na Inglaterra, em 1814, com a utilização da máquina a vapor na impressão do *Times*. Mas os Estados Unidos superariam o país europeu aperfeiçoando as técnicas, o que acarretou a redução dos custos e a aceleração da impressão e da circulação.¹⁷⁶ Esta aceleração estava intimamente ligada ao desenvolvimento capitalista em curso e acompanhou também o crescente fluxo de informações, por causa do uso do telégrafo, do cabo submarino e, mais tarde, do telefone e do rádio. Para acompanhar este desenvolvimento dos transportes e dos aparelhos de comunicação, e também o aumento do número de leitores, fora preciso aperfeiçoar cada vez mais as técnicas de impressão e os Estados Unidos teriam sido os pioneiros, lançando rotativas cada vez mais ágeis:

Reproduzindo ilustrações rapidamente e a baixo custo, pela velocidade na impressão, nos fins do século, as novas máquinas faziam correr rolos de papel com a velocidade de um **trem expresso**, saindo os jornais em cores, quando era desejado, e sempre automaticamente

¹⁷⁵ Bilac, comentando a reforma implantada no *Jornal do Comércio*, cuja folha ficara “menor, mais bem paginada, de leitura mais fácil”, diz que de carro de bois o jornal passara a automóvel: “O ‘mastodonte’ é hoje criatura da sua época. O carro de bois transformou-se em automóvel” (*Correio Paulistano*, 18 de julho de 1908. In: DIMAS (org.), **Vossa insolência**, pp 180-183).

¹⁷⁶ SODRÉ, **História da Imprensa no Brasil**, p. 3.

contados e dobrados. Isso permitia enorme redução no custo da unidade fabricada, ao mesmo tempo que melhorava a sua qualidade (grifo nosso).¹⁷⁷

A redução do preço pago pelo leitor, levando ao consumo em massa, constitui uma das primeiras diferenças entre o jornal e o livro. Outra diferença é o formato das páginas, que, no caso do jornal, aumentava gradativamente para acomodar mais e mais anúncios. Sem falar na periodicidade, na fragmentação dos textos, o que torna a alegoria usada por Sodré – a de trem expresso – uma imagem bastante adequada. Afinal, um trem expresso move-se mais aceleradamente e tem suas paradas de quando em quando nas estações. As cenas que recorta nas janelas mudam a cada deslocamento nos trilhos e constituem fragmentos do tempo cujo impacto no olhar é cada vez mais efêmero. No jornal, as cenas factuais mudam a cada deslocar de página e costumam ser esquecidas até o fechar do jornal, até a última estação e o derradeiro afastamento entre o leitor-viajante e o veículo condutor: jornal ou trem.

E assim como o trem, que do vapor passou ao elétrico, as prensas, sobretudo as do Rio de Janeiro e as de São Paulo, também tiveram as suas transformações: das primeiras, de madeira, passou-se às modernas rotativas elétricas que expandiriam a tipografia: “De uma só tipografia, em 1808, menos de dez, em 1822; aproximadamente, vinte e cinco, em 1850; pouco mais de trinta, em 1862; uma centena, em 1889; e acima de cento e cinquenta, no território nacional, em 1910, a expansão das artes e da indústria gráfica não se interrompe, limitada apenas pelo mercado”.¹⁷⁸ Tudo isso ampliou a tiragem dos jornais, aumentou o número de leitores e diversificou os periódicos nacionais e estrangeiros, num processo que

¹⁷⁷ SODRÉ, *idem*, p. 6.

ainda se move sobre os trilhos da história e que começara lá pelos fins do século XIX. Gilberto Freyre¹⁷⁹ aponta o fim do Império e o começo da República em 1889 como um período de muita leitura de jornais e revistas pela burguesia. Jornais e revistas da época: *Cidade do Rio de Janeiro* (de José do Patrocínio); *Gazeta de Notícias* (de Ferreira de Araújo); *O País* (de Quintino Bocayuva); *Jornal do Commercio*; *A Liberdade* (jornal monarquista); *Correio da Manhã*; *A Noite*; *Revista da Semana*; *Fon-Fon*; *Kosmos*; entre outros.

Na virada do século, mais precisamente a partir de 1º de maio de 1900, quando a *Revista da Semana* começou a circular já com métodos fotoquímicos de reprodução (fotozincó e fotogravura), a imprensa daria seu grande salto em direção à modernização do jornalismo nascente. Antes disso, a litografia era o processo de reprodução mais utilizado. Mais tarde, em 1907, a *Gazeta de Notícias* inauguraria os clichês a cores. A renovação gráfica e editorial do jornalismo, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo na primeira e na segunda década de 1900, é decorrência da melhor qualidade do material gráfico, como aponta Juarez Bahia: “novas instalações tipográficas; rotativas com capacidade para imprimir 70 mil exemplares/hora; linotipos com motor a gás que logo assumirão o revolucionário sistema elétrico; a fotografia que se desenvolve a ponto de chegar à redação para reprodução imediata; e um sistema de gravura que se aperfeiçoa rapidamente”.¹⁸⁰

Rotativas velozes, linotipos elétricos, reproduções imediatas, sistemas que se aperfeiçoam rapidamente, trem expresso... Movimento. Apesar de Machado não ter tido tempo para experimentar toda essa aceleração na evolução das técnicas jornalísticas,

¹⁷⁸ BAHIA, *Jornal, história e técnica*, p. 172.

¹⁷⁹ FREYRE, *Ordem e Progresso*, p. 232.

perceberia que o afã por movimento já estava sendo gestado na cidade e que o jornal mimetizaria essa nova sensibilidade da massa. A percepção e a experiência do movimento são exteriorizadas pelo homem em forma de tecnologia material. Uma tecnologia que catalisa a experiência humana e a devolve novamente para que o homem se transforme nela. Exemplares disso são os veículos de transporte público, como a passagem do bonde puxado a burro a sua forma mais acabada do metrô, e os veículos de transporte de idéias e sensações, como a passagem dos antigos *kaiserpanoramas* ao cinema, ou do próprio livro ao jornal. Como escrevera Machado no texto que dera início a esse nosso capítulo (“O jornal e o livro”): “Já disse que a humanidade, em busca de uma forma mais conforme aos seus instintos, descobriu o jornal” (*Correio Mercantil*, 10 e 12 de jan., 1859).

Foi, portanto, no jornal que o registro da pressa humana teve a intenção de um cinema-verdade. Foi no jornal que o sentido de movimento ainda vinha colado ao sentido da palavra impressa no livro e, portanto, seu corpo possui a dialética de quem convive com o velho e o novo muito mais do que as outras formas que abandonaram a escrita para se sagrarem imagem. Analisá-lo sob essa perspectiva é recuperar o instante em que “duas culturas ou tecnologias podem, à semelhança das galáxias astronômicas, passar uma pela outra sem colidirem, mas não sem mudança de configuração”.¹⁸¹

Machado vivenciou o instante híbrido em que o jornal se configurava como nova forma, mas que ainda conservava vestígios do livro, muito embora se movesse cada vez mais ágil pelos trilhos do tempo, atendendo a demanda de um olhar que já se habituava, pouco a pouco, a uma nova velocidade, a uma nova pressão. A uma nova forma de impressão e de expressão. Entre a narrativa livresca antiga e a notícia *à la minute* tardo-

¹⁸⁰ BAHIA, *Jornal, história e técnica*, p. 166.

¹⁸¹ MCLUHAN, *A galáxia de Gutenberg*, p. 208.

moderna, a época de Machado conheceria a escritura de passagem da crônica, situada entre o fato e a ficção, entre o olhar fotográfico e o da imaginação, entre a literatura e a anti-literatura, entre a permanência e a recorrência, entre a leitura individual e a coletiva, entre a casa da palavra e o “olho da rua”.

Capítulo VI - Experiência de coletividade

6.1 - As ruas são a morada do coletivo

O despedaçamento do homem moderno, sua necessidade de adaptar-se à aceleração da vida na cidade, semelhante à vivência do operário com a máquina, é sentido pelo transeunte na multidão. Forja-se uma coletividade que habita as ruas. A rua converte-se no interior. Habitar as ruas é tarefa do jornalista. Se o livro é a alegoria do interior burguês, então o jornal representa o fluxo de sujeitos e fatos pelas ruas da cidade. A crônica media esses dois espaços, reproduzindo o retrato de um tempo em que havia uma propensão do olhar para se deslocar do mundo fechado dos interiores burgueses para o mundo aberto das ruas em ebulição. Entre a “casa velha” do livro e a Rua do Ouvidor do jornal. O seu princípio, tal qual a estética da forma cinematográfica, é incorporar o choque moderno na montagem diária e perecível de suas linhas. Tal registro da experiência de choque, diferente da concentração que exige a leitura do livro, se dá cotidiana e distraidamente. Dá-se, tal qual bonde, no seio da multidão que habita as ruas:

Vivemos seis dias a espreitar os sucessos da rua, a ouvir e palpar o sentimento da cidade, para os denunciar, aplaudir ou patear, conforme o nosso humor ou a nossa opinião, e quando nos sentarmos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança!) de que há muitos olhos em cima de nós. Cumpre ter idéias, em primeiro lugar; em segundo lugar expô-las com acerto; vesti-las, ordená-las, e apresentá-las à expectação pública. A observação há de ser exata, a facécia pertinente e leve; uns tons mais

carrancudos, de longe em longe, uma mistura de Geronte e de Scapin, um guisado de moral doméstica e solturas da Rua do Ouvidor...¹⁸²

A crônica confirma a transitoriedade na experiência de quem fora desalojado da casa eterna livresca para ser abandonado no “olho da rua”. Se para Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”, “o indivíduo em solidão” é o lugar por excelência do romance, então a crônica encontraria morada nas ruas, lugar da coletividade. É na rua que se processam os novos tempos, e tal constatação não se faz no homem da passagem dos séculos de ontem e de hoje sem um misto de euforia e melancolia. Segundo Edgar Morin, o desalojamento do indivíduo da casa burguesa confirma a crise nos modelos integrados e integradores. De ilhota de harmonia, “pequeno paraíso de conforto, de bem-estar, de *status*, lindamente decorado e arrumado”, a casa torna-se também a sede de uma crise emergente, onde nos deparamos com aquele com o qual não sabemos mais conviver: nós mesmos.¹⁸³ O homem moderno isola-se como nunca no seio da massa, da multidão. “Ela (a massa) jaz como um véu à frente do *flâneur*: é a última droga do ser isolado. (...) ela apaga todos os vestígios do indivíduo: ela é o mais novo asilo do proscrito”.¹⁸⁴ O lugar adequado para o sujeito coletivo, as ruas labirínticas da cidade, onde qualquer homem apaga as pistas que poderiam revelar a sua identidade. Justo a identidade que a burguesia tanto procurara preservar, confinando-se no interior da casa, compensando de alguma

¹⁸² Crônica publicada em 14 de agosto de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*. In: PAIXÃO (org.), **Crônicas escolhidas**: Machado de Assis, pp 30-31.

¹⁸³ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – 2: necrose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977. p. 111. Segundo FREUD (*O mal-estar na civilização* (1930[1929])). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XXI, “a casa para moradia constitui um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade” (pp 110-111).

¹⁸⁴ BENJAMIN, **Charles Baudelaire**..., p. 224.

forma a perda inevitável de seus rastros na cidade que se industrializa: “O *interior* se refugia na residência, um interior que mantém o burguês em suas ilusões de poder conservar para si, como parte de si, o passado e a distância, as duas formas do distanciamento. Daí que seja no interior onde o burguês dará asilo à arte, e que seja nela onde busca conservar suas pegadas.”¹⁸⁵ Barbero lembra que, além dessa tentativa de refugiar-se no interior, a burguesia criaria mecanismos para controlar e identificar a massa, como a numeração das casas e até técnicas de detetives, o que levaria a literatura policial a se tornar um negócio lucrativo.

Desalojado da casa, o herói moderno habita a grande cidade e é na rua que a história estilizada penetra enquanto imagem neste também estilhaço de livro que é o jornal. Conforme Benjamin:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com ‘*défense d’afficher*’ (proibido colar cartazes) são sua escrivaninha, **as bancas de jornal, suas bibliotecas**, as caixas de correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente (grifos nossos).¹⁸⁶

¹⁸⁵ MARTIN-BARBERO, *Dos meios às mediações*, pp 77-78.

¹⁸⁶ BENJAMIN, *Charles Baudelaire...*, p. 194.

Benjamin acreditava que a massa exercia seu direito à cidade como multidão, e isso fora captado por Baudelaire que não a via como algo quantitativo e externo, mas como algo intrínseco: o poeta francês descobrira o prazer de se estar na multidão.

O mesmo prazer pode ser depurado da relação de Machado com as ruas. Freqüentador assíduo das ruas do Rio de Janeiro, era natural encontrá-lo próximo a Garnier ou saindo do Ministério, encaminhando-se para tomar o bonde que o levaria a Laranjeiras. Mas era na Rua do Ouvidor, esta cidade em miniatura que resumia o Rio de Janeiro, não por acaso a mais francesa das ruas, que ele fazia as vezes de um Baudelaire dos trópicos.¹⁸⁷ Ele a percorria diariamente, passando pelas inúmeras livrarias, cafés e redações de jornais que nela existiam. Para Needell, a única via para a respeitabilidade de um mulato com pouca escolaridade e que havia adquirido noções de francês com um confeitiro, era a Rua do Ouvidor. Foi nela que Machado teria estabelecido os primeiros contatos com personalidades que o ajudariam a se tornar famoso, como Paula Brito — outro mulato que tinha uma livraria e tipografia que era um ponto de encontro para jovens literatos, políticos e jornalistas.¹⁸⁸ Ironicamente, sua ascensão na alta sociedade do Segundo Reinado, conseguida em boa medida na Rua do Ouvidor pelo patronato, serviria como substrato para que ele retratasse perspicazmente as relações de apadrinhamento que eram a tônica no Brasil do período.

¹⁸⁷ Essa era a rua brasileira que mais se assemelhava à sofisticação das ruas parisienses, muito embora tenha tido uma origem modesta: fora por muito tempo uma trilha de 6,7 metros de largura e um calçamento de pedras irregulares denominado pé-de-moleque por onde desciam os carros de bois vindos das freguesias de fora. Com a vinda da corte portuguesa para o Rio e a imigração dos primeiros colonos franceses, tornara-se um lugar onde florescia o comércio das modas e onde os melhores hotéis, cafés e confeitarias se instalariam (Cf. CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. 2º volume. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. p. 421). Freqüentador assíduo da Rua do Ouvidor, Machado extraiu dela muitos assuntos para as suas crônicas, além da própria rua em si ser um tema constante.

¹⁸⁸ NEEDELL, **Belle époque tropical**, pp 218-219.

“Naturalmente, cansadas as pernas, meto-me no primeiro bonde, que pode trazer-me à casa ou à Rua do Ouvidor, que é onde todos moramos”, escreveu Machado em *A Semana* do dia 2 de janeiro de 1889. Ali, “onde a vida passa um burburinho de todos os dias e de cada hora. Chovem assuntos modernos”.¹⁸⁹ Assim descrevera a capacidade de tal rua de produzir notícias:

Para os que as buscam por todos os recantos da cidade, deve ter sido uma semana trapalhona; para mim, que não as procuro fora da Rua do Ouvidor, a semana foi interessante e plácida. Pode ser que erre; mas ninguém me há de ver pedir notícias em outras ruas. Às vezes perco uma verdade da Rua da Quitanda por uma invenção da Rua do Ouvidor; mas há nesta rua um cunho de boa roda, que dá mais brilho ao exato, e faz parecer exato o inventado. Acresce a qualidade de pasmatório. As ruas de simples passagem não têm graça nem excitam o desejo de saber se há alguma coisa. O pasmatório obriga ao cotejo. Enquanto um grupo nos dá uma notícia, outro, ao lado, repete a notícia contrária; a gente coteja as duas e aceita uma terceira.¹⁹⁰

E a produção de notícias na Rua do Ouvidor era também feita literalmente, uma vez que os jornais ali instalados empregavam muitos dos literatos que incrementavam o comércio local e movimentavam as confeitarias e os cafés: “Eles viviam a fantasia da Paris com que todos sonhavam, nos limites da estreita artéria pulsante que era a Rua do

¹⁸⁹ Crônica machadiana do dia 29 de janeiro de 1893, publicada na *Gazeta de Notícias*. In.: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 190.

¹⁹⁰ Crônica do dia 21 de maio de 1893, publicada na coluna “A semana”, do jornal *Gazeta de Notícias*. In.: GLEDSON (org.), **A semana**, pp. 242-244.

Ouvidor”, documenta Needell.¹⁹¹ De fato, essa rua converte-se num símbolo da imitação do estilo de vida que se tinha nos bulevares europeus, com seus passeios diários, os chás nas confeitarias elegantes e uma vestimenta copiada dos últimos modelos de Paris e Londres. Não por acaso, é nela que o personagem Fulano Beltrão, do conto “Fulano”, gostava de mostrar-se quando começou a se preocupar com a opinião pública.¹⁹² E, não por acaso, fora ali que expusera o “magnífico” mausoléu da esposa morta, esculpido na Itália. É nessa rua também que as personagens femininas adquirem autonomia para irem, sozinhas, às compras, como Natividade de Esaú e Jacó: “Quando às duas horas da tarde do dia seguinte, Natividade se meteu no bonde, para ir a não sei que compras na Rua do Ouvidor, levava a frase consigo”.¹⁹³

O fascínio exercido pela Rua do Ouvidor continuaria a ser registrado por Machado de Assis em crônica do dia 13 de agosto de 1893, publicada na coluna “A Semana” da *Gazeta de Notícias*, onde, a partir de uma proposta do jornal *Diário de Notícias* pedindo o alargamento da tal “viela imunda”, resolve defendê-la e, por tabela, descreve-a em sua peculiaridade:

Vós que tendes a cargo o aformoseamento da cidade, alargai outras ruas, todas as ruas, mas deixai a do Ouvidor assim mesmo — uma viela, como lhe chama o *Diário* —, um canudo, como lhe chamava Pedro Luís. Há nela, assim estreitinha, um aspecto e uma sensação de intimidade. É a rua própria do boato. Vá lá correr um boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa de aconchego, da contigüidade, do ouvido à boca para murmurar

¹⁹¹ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 221.

¹⁹² In: *Obras completas*, pp 436-440. 2º volume.

¹⁹³ ASSIS, *Esaú e Jacó*, p. 71.

depressa e baixinho, e saltar de um lado para outro. Na Rua do Ouvidor, um homem, que está à porta do Laemmert, aperta a mão do outro que fica à porta do Crashley, sem perder o equilíbrio. Pode-se comer um sanduíche no Castelões e tomar um cálix de madeira no Deroche, quase sem sair de casa. O característico desta rua é ser uma espécie de loja, única, variada, estreita e comprida.¹⁹⁴

Estreita e variada como uma rua pisada por Baudelaire no apogeu de Paris do fim do século XIX. Conforme vimos, em termos simbólicos, a rua do Ouvidor era a Europa, sendo nela que, a partir da década de 1820, “o coração da cultura e da sociedade da elite batia. (...) Ali, tudo que era inédito e ‘civilizado’ estreava: vitrines, sorvete, bondes, literatura, iluminação a gás e *la mode*”.¹⁹⁵

Para Benjamin, Baudelaire é a encarnação perfeita de revolucionário moderno, porque habita a cidade, vê as ruínas da grande metrópole por dentro,¹⁹⁶ alegorizando o mundo das coisas que perecem no tempo e das quais ficam os cadáveres espalhados pela história. Tal percepção não se dá sem um sentimento de catástrofe permanente, chamado *spleen*. “O *spleen* é aquela forma específica de *taedium vitae* que reconhece a experiência como irrecuperável, e em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão”, explica Rouanet.¹⁹⁷ Para Benjamin, este sentimento de choque

¹⁹⁴ In.: GLEDSON, A **semana**, p. 283.

¹⁹⁵ NEEDELL, **Belle époque tropical**, pp 193-194.

¹⁹⁶ Ver a metrópole por dentro é o que também fazia João do Rio que, para além do observador de um para-peito da janela, queria a cidade o atravessando: “Eu atirara-me para o fundo da vitória de praça e via vagamente a iluminação das casas, os grandes panos de sombra das ruas pouco iluminadas, a multidão, na escuridão às vezes, às vezes queimada na fulguração de uma luz intensa, os risos, os gritos, o barulho de uma cidade que se atravessa” (JOÃO DO RIO. *As crianças que matam*. In: RODRIGUES, João Carlos (org.). **Histórias da gente alegre**: contos, crônicas e reportagens da *belle-époque* carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. pp 38-42.

¹⁹⁷ ROUANET, **Édipo e o anjo**, p. 51.

permanente (o *spleen* baudelairiano) tinha o poder de interromper o curso do tempo linear que se repete sempre sob a aparência do novo, podendo operar uma verdadeira transformação na história. “O *spleen* é o sentimento de uma perda irrecuperável e o poeta a transforma em matéria de reflexão”.¹⁹⁸

E é na metrópole moderna que se experimenta em seus extremos o choque. De acordo com Olgária Matos, “o heroísmo moderno é, pois, antes de mais nada, o heroísmo da grande cidade”, porque ali o indivíduo fica sob o signo da precariedade e do desamparo, que “é a experiência específica que o proletariado tem na cidade grande”. O choque quebra a unicidade, a unidade do sujeito e a continuidade do tempo e o olhar converte-se num olhar barroco e, portanto, revolucionário, na acepção de Benjamin, porque “nele se tecem as relações inéditas entre o humano e o inumano, o efêmero e o eterno, a história e o messianismo”.¹⁹⁹

Essa existência contraditória da sociedade civil, expressada nas ruas, nos jornais, nas manifestações populares, no menor, no marginal, é o campo fértil para Benjamin de uma experiência que pode libertar o passado oprimido, concepção que tanto Adorno quanto Horkheimer considerariam mística. Isso porque, segundo Barbero, os dois pensadores frankfurtianos estariam convencidos da onipotência ilimitada do capital e estariam “cegos para as contradições que vinham das lutas operárias e da resistência-criatividade das classes populares”, o que os levaria a ver nas tecnologias dos meios de comunicação não mais que um “instrumento fatal de uma alienação totalitária”. E, recorrendo a Habermas, define bem as diferenças entre o pensamento de Adorno e o de Benjamin. Enquanto o primeiro procuraria resguardar a experiência que provém da literatura solitária e da escuta

¹⁹⁸ MATOS, *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 71.

¹⁹⁹ Cf. MATOS, *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 65.

contemplativa (herança da formação burguesa do indivíduo), constatando que a cultura de massa ao contrário promoveria manipulação e queda no abismo da mercadoria, o segundo aposta que nem tudo está absorvido pelo valor, podendo a experiência social ter duas faces: uma de obscurecimento e de empobrecimento e outra de crítica e de criatividade: “Porque *experimentou* isso, Benjamin supôs deslocar-se a tempo de uma experiência burguesa que tinha deixado de ser a única configuradora da realidade. Que no momento em que a mercadoria parecia ‘realizar-se’ por completo era o mesmo em que a realidade social se desagregava começando a estremecer do outro lado, o das massas e seu novo *sensorium* e seu contraditório sentido”.²⁰⁰

A mesma experiência contraditória podemos derivar de Machado quando se entrega à nova mercadoria do jornal, por via do corpo “menor” da crônica. A contradição está não só no fato de se mesclar com esse novo espaço profano, mas na dialética própria do seu olhar sobre as coisas de seu tempo: uma mirada caleidoscópica, multifacetada, labiríntica, que ora fotografa a vida do operário em sua labuta, ora fotografa o capitalista que se quer notório; ora registra o apelo pela moral e os bons costumes (“a rua fez-se para o homem, não para a mulher”²⁰¹), ora defende a viúva que busca um marido pelo jornal (“Gentil viúva, eu não sou o homem que tu procuras, mas desejava ver-te, ou, quando menos, possuir o teu retrato, porque tu não és qualquer pessoa, tu vales alguma coisa mais que o comum das mulheres”²⁰²); ora apega-se ao arcaico (quando, por exemplo, defende os burros puxadores de bondes), ora deseja o moderno (quando defende o surgimento da eletricidade na tração desses mesmos bondes); ora é o escritor solitário, ora é o cronista das multidões

²⁰⁰ MARTIN-BARBERO, *Dos meios às mediações*, p. 79.

²⁰¹ Crônica do dia 16 de abril de 1893, publicada na *Gazeta de Notícias*. In.: GLEDSON (org.), *A semana*, p. 225.

²⁰² Crônica do dia 17 de julho de 1892 (*Gazeta de Notícias*). In.: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 88-91.

(quando nos sentarmos a escrever estas folhas volantes, não o fazemos sem a certeza (ou a esperança!) de que há muitos olhos em cima de nós”)²⁰³; ora escreve a partir do interior burguês (“guisado de moral doméstica...”), ora cata as notícias nas ruas da cidade (“... e solturas da Rua do Ouvidor”).

A cidade, sob o olhar do habitante moderno, é um espaço psíquico onde os efeitos de choque vão transformando todo um modo de viver e de sentir. Para Sevcenko, entender essa transformação “implicaria um esforço para desvendar e compreender o modo pelo qual a experiência de viver nas grandes cidades modernas, planejadas em função dos novos fluxos energéticos e marcadas pela onipresença das novas técnicas, influencia e altera drasticamente a sensibilidade e os estados de disposição de seus habitantes”.²⁰⁴ Na cidade moderna, o olhar perde a capacidade de olhar, os gestos ficam automáticos, os indivíduos viram autômatos em sua uniformidade de roupas e gestos. Conforme Matos, “a perda da capacidade do olhar significa dissolução do sujeito: não há mais sujeito em um mundo no qual as leis de mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia escapar: o poeta”.²⁰⁵ Não há mais garantia nas formas transcendentais ou na imanência do eu cartesiano e “passa-se, hoje, da construção do sujeito à sua dissolução, o que transparece, em Benjamin, nas análises da *grande metrópole*, universo fugidio de onde estão ausentes referências estáveis e origem: falta-nos um *lugar de retorno*”. O que se perde, segundo ela, é, sobretudo, a referência visual, e o elemento “vidro” nas grandes cidades alegoriza bem a condição de passagem entre interior/exterior e a transparência de um olhar que enxerga sem ver. Com efeito, a primeira exposição universal realizada em Londres, em 1851, criou o

²⁰³ *O ofício do cronista*, crônica publicada em 14 de agosto de 1878, no *Diário do Rio de Janeiro*. In: PAIXÃO (org.), *Crônicas escolhidas*: Machado de Assis, pp 30-31.

²⁰⁴ SEVCENKO, *História da vida privada no Brasil*, p. 522.

²⁰⁵ MATOS, *Os arcanos dos inteiramente outro*, pp 73-74.

Palácio de Cristal, todo ele feito em ferro e vidro e que se converteria numa “catedral do progresso”, num monumento visto, só nos seis meses em que durou a exposição, por um quinto da população inglesa. Para Benjamin, refletindo sobre Baudelaire e as primeiras galerias construídas no século XIX com ferro e vidro, as coisas feitas com esse último material duro e liso não possuem aura e mistério. Sua transparência, conforme Matos, “é a antítese do *interior burguês*, vale dizer do sujeito que se fundava no ‘limite privado’, em sua interioridade”.²⁰⁶ Tamanha é a exposição de tudo e de todos na metrópole moderna que o olhar também se dessacraliza, perde a aura, transmuta-se em vidro que nada retém. É sintomático que, após a década de 60 do século XIX, o Brasil tenha adotado o estilo eclético (inspirado na École des Beaux Arts de Paris), que utilizava as possibilidades do ferro e do vidro. Os edifícios da Avenida Central (concluída em 1910) confirmam essa predisposição para imitar o estilo francês então em voga. Por esse período, registra-se “um curioso processo de passagem da vigência social dos valores interiores, valores morais, essenciais, ideais, para os exteriores, materiais, superficiais, mercantis”.²⁰⁷

Num contexto como esse, em que a vida passa em exposição permanente, só uma literatura-vitrine, que passeia igual *flâneur* de mão em mão pelo dessacralizado papel-jornal, poderia retratar o tempo. Se a moldura do livro ainda corresponde à armação do interior burguês, a massa, parodiando Benjamin, só exerceria seu direito à cidade pelo jornal, essa locomotiva que passa por ruas, recolhendo notícias e tipos, retratando o tempo difuso e as teias de uma rede social contraditória. A “maneira de ser” do jornal vai além de descrever os ares dos tempos, mas enquanto se produz já é o tempo que se infiltra tal qual

²⁰⁶ MATOS, *O iluminismo visionário*, pp 113, 114.

²⁰⁷ SEVCENKO, *Literatura como missão*, p. 96. Não por acaso, a princesa Isabel mandou reproduzir o monumental Palácio de Cristal, construído em Londres em 1851, em Petrópolis. A estrutura de ferro para a

ruína, tal qual estilhaço, do esfarelamento da antiga morada livresca, essa tão fechada como os interiores burgueses. Para Matos, “as sombras modernas formam visões variáveis, comportando iluminação de ângulos diferentes, quadros descontínuos. Tais quadros são imagens que se repetem e, tal como na padronização e reprodução em série de objetos, perdem sua aura, o seu único e irrepetível halo de culto. A noção de ‘perda da aura’ é a condenação definitiva da crença em um outro mundo”. Mas, se o mundo das imagens modernas perdeu tanto a sua aura religiosa quanto artística, Benjamin demonstra que esta perda também semeou novas e inesperadas auras. A este método dialético Benjamin chamou de “despertar”, que é a única forma de compreender o presente, ou seja, recuperando as aspirações libertárias no passado: “A perda da aura, diz Benjamin, tendo as obras de arte perdido seu caráter cultural ou religioso, remete ao mundo das *mercadorias*, da reprodução em série, das fantasmagorias.”²⁰⁸ No Brasil, o fetichismo da mercadoria (sobretudo artigos de luxo importados da Europa) sobre a elite foi fulminante: “Não se mandava mais os criados às compras, ou se esperava a visita de um vendedor ia-se pessoalmente atrás do prazer do consumo fantasiado, compravam-se objetos cujo valor residia não no que eles eram em si, mas no que representavam socialmente. Ia-se às compras para adquirir o ingresso na aristocracia”.²⁰⁹

Era fundamental se estar “em dia” com as novidades, tal qual almejam as edições sucessivas dos jornais. A perda da aura da morada do livro remete ao mundo da reprodução em série que é o jornal. Neste momento pioneiro, em que a crônica assume a função de passagem entre as duas moradas, a cidade é recuperada pelo cronista que age como um

construção do pavilhão, no qual seria realizada a primeira exposição de horticultura, em 1875, foi importada da França.

²⁰⁸ MATOS, *O iluminismo visionário*, pp. 116, 119.

²⁰⁹ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 188.

trapeiro. Ou seja: como um catador de lixo, de ruínas. A figura do trapeiro fora analisada por Benjamin que o aproximava do poeta. Conforme ele, os trapeiros surgiram nas grandes cidades quando os rejeitos ganharam certo valor devido aos novos métodos industriais e fascinavam os investigadores do pauperismo por volta de 1840. Apesar de Benjamin não incluir o tipo na boêmia diz que “desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário”.²¹⁰

Se a função do trapeiro é recolher o lixo que a cidade grande jogou fora, função semelhante Benjamin atribui ao poeta e mais especificamente a Baudelaire. “Trapeiro ou poeta a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos”. Sobre o andar abrupto de Baudelaire, Benjamin diz que “é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça”.²¹¹ Ele também é um resíduo que, na sua obscuridade de herói dispensável e observador silencioso da cidade, transforma o entulho em obra de arte. É este trabalho de reciclagem que faz de sua função uma espécie de ato político e dialético nos moldes benjaminianos. Contra a dissolução da individualidade do sujeito e contra a perda da capacidade de olhar criticamente é que a fisionomia da cidade precisa ser recuperada. E é por isso que o *flâneur*, que é o poeta que vagueia pelas ruas urbanas, é tão fundamental nas análises benjaminianas, conforme Matos: “Habitante de um

²¹⁰ BENJAMIN, **Charles Baudelaire**, p. 17. Não esquecer que a crônica da atividade jornalística sempre associara o jornalista clássico ao boêmio, esse tipo freqüentador da noite e das tabernas, tal qual dizia-se de Baudelaire.

²¹¹ BENJAMIN, **Charles Baudelaire...**, pp 78-79.

universo privado de memória, o *flâneur* percorre as ruas desertas na madrugada quando a cidade volta a lhe pertencer, no momento em que julga descobrir seu passado o da cidade e o seu próprio”.²¹²

Segundo Benjamin, “a base social da *flânerie* é o jornalismo. É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender”. Sua força de trabalho é o tempo que gasta na contemplação dos bulevares. As novas experiências na cidade são a sua matéria-prima. O espetáculo da cidade o inebria e converte-se em mercadoria para consumo desta massa. Não é à toa que Baudelaire tenha aproximado esse tipo das prostitutas. “Elas provaram os segredos do livre mercado; a mercadoria não leva nenhuma vantagem sobre elas. Alguns de seus atrativos provinham do mercado e se tornaram instrumentos de poder”.²¹³ Conforme Benjamin, é com a mesma atitude que o literato se dirige às ruas, através da vitrine do jornal, para vender “a santa prostituição da alma”. Bilac, um escritor que sempre se vendeu pelo jornal, um dia declarou sobre escrever para periódicos: “Oh! sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!”.²¹⁴

Machado, enquanto *flâneur*, enquanto jornalista, também convivera com a dualidade da situação e, tal qual Baudelaire, ou mesmo Bilac, tirou vantagem dela. Com seu olhar fotográfico, percorreu tipos, ruas, notícias de jornais, imagens urbanas de um tempo que redesenhava a fisionomia do que hoje é passado e, no entanto, é mais do que nunca atual, porque, como diria Antonio Candido, “é no passado imediato e remoto que

²¹² MATOS, Os arcanos do inteiramente outro, p. 74.

²¹³ BENJAMIN, Charles Baudelaire..., pp. 225, 53.

²¹⁴ BILAC, citado em João do RIO. O momento literário. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. pp 11-12.

percebemos as linhas do presente”.²¹⁵ A experiência de Machado só poderia ter sido vivenciada no Rio de Janeiro, essa metrópole psíquica, essa cidade “panbrasileira”: “O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial íntima. É nesse momento e graças a essa atuação que o Rio se torna, como o formulou Gilberto Freyre, numa cidade ‘panbrasileira’”.²¹⁶

É ali, na capital da República, que o escritor carioca resgataria as ruínas da metrópole em suas tensões, transformando-as em material histórico que circula nas páginas perecíveis do jornal. Tão perecíveis e fragmentadas como a própria cidade que documenta e que Matos explicaria assim:

Único campo válido da experiência moderna, a cidade é corpo onde se inscrevem emoções e paixões, experiências intransmissíveis e singulares que o poeta-alegorista canta. A cidade é um mundo em miniatura *mônada* da modernidade, e como toda *mônada* benjaminiana é cristalização de tensões: passagem de um espaço flutuante entre o interior e o exterior das *Passagens*, o real e o irreal, a desvalorização mercantil de tudo e a nova aura do imprevisto.²¹⁷

²¹⁵ CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*. In: **A educação pela noite e outros ensaios**, pp 142-143.

²¹⁶ SEVCENKO, **História da vida privada no Brasil**, p. 522.

²¹⁷ MATOS, **Os arcanos do inteiramente outro**, p. 72.

A percepção machadiana dessas passagens só poderia ter se dado no microcosmo da Rua do Ouvidor, alegoria do universo-vitrine de Paris emprestado a uma Rio de Janeiro muito mais cristalizada de tensões do que sua correlata francesa:

O Ouvidor era famoso precisamente por estes aspectos da protolôja de departamentos comuns na Paris da época – vitrines, variedade, produtos de luxo, *chic* e lazer dentro de uma área fisicamente pequena. Ir a um lugar como este significava *flânerie* e interiorização (identificação pessoal no lazer com as mercadorias expostas), elementos que Benjamin enfatiza como essenciais para a experiência de fantasia fundamental do fetichismo da mercadoria.²¹⁸

O olhar de Machado sobre as tensões reinantes da cidade sempre fora a do trapeiro. Se Benjamin diz desse tipo que ele se detém a todo instante para recolher o lixo em que tropeça, podemos dizer de Machado que tinha um estilo trôpego, a tal ponto que Sílvia Romero, em 1897, escreveria que o “vezo” machadiano era “resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra”.²¹⁹ À parte a violência da declaração de Romero, o fato é que Machado consolidaria esse estilo ébrio, tartamudo, gago, na sua ficção em geral. “Concordo que o meu vezo de falar por meias palavras pode muito bem dar um sentido ao que o tem diverso”, diria Machado em crônica do dia 25 de setembro de 1892, publicada na *Gazeta de Notícias*.²²⁰ E, para compor esse seu estilo, utiliza-se muitas vezes da ironia que

²¹⁸ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 191.

²¹⁹ ROMERO, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*. 6ª ed. (organizada e prefaciada por Nelson Romero). Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 1506.

²²⁰ In: GLEDSON (org.), *A semana*, p. 125.

provoca um efeito de reversão no leitor, fazendo com que o texto sinalize para exatamente o contrário do que está escrito, num jogo de ambigüidades que é uma das feições mais marcantes do texto machadiano. Assim, o processo de decifração de suas verdadeiras intenções não é sempre fácil, conforme Granja: “Podemos verificar como o texto semanal do jornalista era montado de forma a exigir que o leitor interagisse com ele sob pena de perder o seu melhor, lição aproveitada pelo narrador de ficção. Ainda hoje, o texto de Machado de Assis é capaz de arrastar o leitor que não desconfia dele”.²²¹

Tal estilo adequar-se-ia perfeitamente ao registro, por via da crônica, das dissonâncias, das tensões, das ambigüidades proliferantes dentro da nova vivência nas cidades. Um exemplo claro dessa sua posição trôpega na análise dos resíduos da cidade é uma crônica de 1893, em que o autor fala sobre os velhos quiosques, alvo dos que queriam reformar a cidade do Rio por considerarem locais de brigas e vadiagem. Contra o conselho municipal, o escritor tenta explicar “cientificamente” a existência deles antes que morressem:

Logo que os quiosques penetraram aqui, foi meu cuidado perguntar às pessoas viajadas a que é que os destinavam em Paris, donde vinha a imitação; responderam-me que lá eram ocupados por uma mulher, que vendia jornais. Ora, sendo o nosso quiosque um lugar em que um homem vende charutos, café, licor e bilhetes de loteria, não há nesta diferença de aplicação um saldo a nosso favor? A diferença do sexo é a primeira, e porventura a maior; a rua fez-se para o homem, não para a mulher, salvo a Rua do Ouvidor. O charuto, tão universal como o licor, é uma necessidade pública. Não cito o café; é a bebida nacional por

²²¹ GRANJA, Machado de Assis, escritor em formação, p. 50.

excelência. Quanto ao bilhete de loteria, esse emblema da luta de Jacó com o anjo, que é como eu considero a caça à sorte grande, pode ser que a venda dele nos quiosques diminua os lucros do Beco das Cancelas.²²²

No trecho acima, o autor documenta um problema comum naquele fim de século: a tarefa de criação de uma identidade fugidia, que importava costumes, mas que não podia evitar que a sofisticação parisiense sucumbisse aos velhos vícios nacionais. Aliás, Needell lembra que, apesar de os consumidores cariocas projetarem nas mercadorias de luxo e nos costumes importados a mesma fantasia aristocrática que os burgueses europeus alimentavam, havia uma diferença fundamental: enquanto que os franceses queriam apenas uma identificação de classe, os cariocas almejavam uma identificação cultural. Ou seja, queriam se tornar aristocratas franceses.²²³

Machado capta essa atmosfera postiça, mas, fazendo uso de sua famosa ambigüidade, se antes defendia as pequenas barracas, passa a defender o conselho municipal, não sem antes discorrer sobre outras perdas:

Não obstante, lá vão os quiosques embora. Assim foram as quitandeiras crioulas, as turcas e árabes, os engraxadores de botas, uma porção de negócios da rua, que nos davam certa feição de grande cidade levantina. Por outro lado, (...), ganhamos com a eliminação, porque tais cidades, (...), não têm espírito político, ou sequer municipal; há nelas muita tagarelice, todos se conhecem, todos falam uns dos outros, mobilidade, avidez de notícias, facilidade

²²² Crônica do dia 16 de abril de 1893, publicada na *Gazeta de Notícias*. In.: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 225.

em obedecer à moda, sem jamais inventá-la. Não; vão-se os quiosques, e valha-nos o conselho municipal. Os defeitos ir-se-ão perdendo com o tempo. Ganhemos desde logo ir mudando de aspecto.²²⁴

E para compor o aspecto desta cidade carioca que se queria mais e mais moderna não poderiam faltar, conforme o autor em crônica do dia 22 de janeiro de 1893, “a baía, a esquadra, os arsenais, os teatros, os bailes, a Rua do Ouvidor, os jornais, os bancos, a praça do comércio, as corridas de cavalos, tanto nos circos, como nos balcões de algumas casas cá embaixo, os monumentos, a companhia lírica, os velhos templos, os rabequistas, os pianistas...”,²²⁵ sintomas de uma sociedade que queria a todo custo identificar-se com a aristocracia européia, passeando pela elegante Rua do Ouvidor, consumindo as modas e a cultura importadas, e obscurecendo os sinais da velha cidade portuária, apinhada de uma população afro-brasileira e analfabeta. Assim, a elegância européia e requintada da Rua do Ouvidor teria que conviver com ruas imundas e a presença constante do trabalho escravo, que afetava os costumes e a cor local, contrastando com a cor civilizatória que era o ideal de toda uma elite.

Como se vê, as várias histórias das cidades e de seus objetos desprovidos de aura são miniaturizadas para caberem nas páginas miúdas do jornal. Colhê-las, reciclá-las e devolvê-las às ruas é trabalho de trapeiro, é trabalho de *flâneur*, é trabalho de cronista. Da mesma forma ocorre no barroco alemão, onde somente com o declínio, com o sentimento do efêmero que paira sobre a época, é que o acontecimento histórico diminui e entra no

²²³ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 193.

²²⁴ In: GLEDSON (org.), *A semana*, p. 226.

²²⁵ In: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 183-185.

teatro. Somente no transitório, na diminuição e fragmentação das coisas, é que o olhar saturnino reconhece a história.²²⁶

A feição que vai adquirindo a cidade que se moderniza pressupõe a morte dos elementos tradicionais. Coube a Machado immortalizar estes objetos miniaturizados nas crônicas sobre a cidade. Cabe a nossa percepção, enquanto críticos-arqueólogos, resgatar nos escombros de uma cidade em ruínas as primeiras formas de um passado que perdura até hoje, mas que está inconsciente, tal qual o personagem Carlos Maria, de *Quincas Borba*, que “possuía o dom particular de remoçar as ruínas e viver da vida primitiva das coisas”.²²⁷ Cabe ao cronista dos tempos ressignificá-los, à moda dos alegoristas barrocos, para que se perpetuem enquanto a imagem caduca de que tudo é passível de finitude: as cidades, as modas, os produtos serializados do capitalismo. Como o jornal, que é a miniaturização dos aspectos da cidade, com suas fotos, legendas, assuntos políticos, econômicos, sociais, policialescos. Como o jornal, que por ser transitório, diminuído e fragmentado, converte-se no palco barroco onde é possível reconhecer a história. Não pelo que conta, pelo que *informa*, mas pelo que *enforma*.

A crônica, com sua predisposição para a morte, paradoxalmente sobrevive como ruína no tempo-já. Enquanto registra a vacuidade de um tempo que já não tem mais uma morada fixa e eterna e enquanto descreve os objetos em sua desaturatização, ela documenta para sempre a transição de um olhar. Ela atualiza um instante pioneiro de passagem entre

²²⁶ Cf. BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 201.

²²⁷ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção travessias). p. 135. Nesse livro, a menção ao jornal é freqüente. O personagem Camacho, amigo de Rubião, funda um jornal que, enquanto fazia oposição ao governo, usava adjetivos como “nefasto, esbanjador, vergonhoso, perverso”; quando passa a defendê-lo, as qualificações mudam para “enérgico, ilustrado, justiceiro, fiel aos princípios, verdadeira glória da administração” (p. 69). O próprio Rubião, quando começa a enlouquecer, tem nas notícias dos jornais material fértil para o seu delírio: “Ficando só, Rubião atirou-se a uma poltrona, e viu passar muitas coisas suntuosas. Estava em Biarritz ou Compiègne, não se sabe bem: Compiègne, parece.

duas moradas distintas e não o faz tanto pelo conteúdo, mas é a sua forma que carrega os indícios do tempo, as histórias mínimas. E sabemos, com Benjamin, o quanto tais histórias carregam em seu bojo um passado carregado de agora. É nelas que se inscreve não mais o tempo estanque, dividido pela linearidade das horas, mas a confluência de vários tempos que ainda se movimentam, que ainda estão em permanente transição. O que existe no hoje que já estava contido no ontem? O que existia no ontem que já previra o hoje? A crônica, por tocar as duas beiradas de um tempo, a fronteira entre duas casas da palavra (o livro e o jornal), modifica-as as duas e faz histórias. Mínimas histórias, catadas no chão das ruas, produzidas em série ao gosto de uma coletividade.

Governou um grande Estado, ouviu ministros e embaixadores, dançou, jantou e assim outras ações narradas em correspondências de jornais, que ele lera e lhe ficaram de memória” (p. 152).

6.2 - O jornal é a crônica da coletividade

Nada testemunha mais o entusiasmo de Machado que sua previsão de que o jornal aniquilaria o livro. Tal argumento deu-se no texto, já analisado por nós, “O jornal e o livro” (*Correio Mercantil*, 1859), onde o autor justifica sua apologia assim: “Quem enxergasse na minha idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva. Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, um sintoma de democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade”.

Apesar de o cronista estar tentando conferir ao jornal a dignidade de uma arte, dotando-o de um sentido cultural, como dizia Benjamin a propósito dos primeiros teóricos do cinema, à parte a sua empolgação de quem vê o novo pela primeira vez, ele intui o potencial democrático do veículo, aproximando-se do pensamento posterior do filósofo alemão nas suas análises sobre a fotografia, sobre o cinema e também sobre o jornal. Para Benjamin, percepções como essa (chama-as de “iluminações profanas”) ocorrem no indivíduo que vê os objetos como se fora pela primeira vez, atribuindo-lhes sentidos outros jamais alcançáveis pela mirada viciada de quem já não mais vê o novo do novo. Tal sentido ainda perdura na iluminação profana da criança, do poeta ou do viajante. Ou na mirada antiga e nova de Machado. Ele dessacraliza a instituição do livro, esvazia-a de sua herança cultural, muito embora faça menção de a recolocar por sobre o jornal. Parodiando Barbero a respeito de Benjamin, no livro já citado por nós, diríamos do escritor carioca que só mesmo uma sensibilidade desprendida de etnocentrismo de classe e contrafeito com os rumos da literatura nacional poderia afirmar o jornal e a massa como forças motrizes de uma maneira “positiva” de percepção. Tal percepção ousou decretar a finitude do livro (ou, pelo menos,

de sua pretensão à imortalidade) para colocar em seu lugar a mortal reprodutibilidade do jornal, esse corpo cujo único sentido durável é o auto-aniquilamento em si. Mas o faz pelo sentido democrático que intui no novo veículo: “O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração da idéia humana”. E, mais adiante: “Uma forma de literatura que se apresenta aos talentos como uma tribuna universal é o nivelamento das classes sociais, é a democracia prática pela inteligência” (*Correio Mercantil*, 10 e 12 jan de 1859).

A mesma idéia de uma tribuna universal encontramos no ensaio de Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. Segundo ele, a ampliação da imprensa teria possibilitado que um número cada vez maior de leitores pudesse passar, nem que fosse de modo ocasional, para o lado dos escritores. A diferença entre o autor e o público já não seria mais fundamental e a competência literária especializada daria lugar a uma multiplicidade de técnicas, “forjando-se assim um bem comum”. Qualquer indivíduo poderia encontrar, independente de sua profissão, “uma **tribuna** para relatar sua experiência profissional, para expor uma denúncia, para publicar uma reportagem ou um outro estudo do mesmo tipo” (grifo nosso).²²⁸ Nesse sentido, o jornal estaria cumprindo uma demanda das massas que desejavam cada vez mais participação e proximidade, num embate frontal com a velha forma de percepção ditada pela burguesia e endossada por críticos como Adorno, que só admitiria a obra enquanto uma “distância”, enquanto valor “cultural”.

²²⁸ In: LIMA (org.), *Teoria da cultura de massa*, p. 228. Obviamente que Benjamin não negligencia as limitações impostas pelas condições capitalistas e diferencia, ao se referir à prática cinematográfica, o modelo russo (considerado revolucionário) do modelo adotado pela Europa Ocidental. Apenas argumenta no sentido

Machado também vira no jornal uma promessa social de igualitarismo e proximidade com as massas. Porque o jornal, de acordo com o ensaio em questão, “propriedade do espírito moderno”, é “a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico”. Essa aproximação do jornal à distribuição de pães é alusiva a Vítor Hugo, escritor que vira na imprensa material da mesma estirpe do milagre da repartição dos pães por Cristo. Susan Buck-Morss, analisando as notas de Benjamin para o *Passagen Werk*,²²⁹ também cita o sentido político que Vítor Hugo atribuíra à imprensa, onde a multiplicação de pães seria o equivalente simbólico da multiplicação de leitores. Segundo ela, as imagens-desejo coletivas, quando se juntam às formas industriais e tecnológicas que acabam de surgir, dotam o novo com um sentido político radical: a de que esses novos meios de produção seriam imagens de um desenvolvimento social enfim alcançado. MacLuhan também argumenta nesse sentido quando diz que, ao surgir uma nova tecnologia, cria-se uma identificação obsessiva com a nova forma: “Imagina-se, nesses períodos, que o futuro será versão mais ampla e muito melhorada do próprio passado imediatamente anterior”.²³⁰

Essa utopia também fora depositada nos veículos de transporte público (conforme vimos anteriormente, Machado chegara a aproximar o jornal da locomotiva, atribuindo-lhes todo um sentido democrático). Na França, por esse período (final do século XIX), também se dera o mesmo: um grupo de intelectuais, chamados de são-simonianos, em sua apologia do progresso, atribuiria às estradas de ferro um sentido religioso. Como religião vem de

do potencial revolucionário das formas que extinguem a hierarquia e o *continuum* da tradição para se fazer ao alcance do maior número possível de indivíduos.

²²⁹ BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Boston (Mass.): The MIT Press, 1991. p. 117. Alguns trechos de cartas escritas por Benjamin (e enviadas para Horkheimer, por exemplo) evidenciam a ligação desse trabalho com o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, além da simultaneidade dos dois textos.

²³⁰ MCLUHAN, **A galáxia de Gutenberg**, p. 363.

relegare (juntar), as estradas de ferro se converteriam num instrumento de união entre os povos separados geograficamente. Para esses intelectuais, a simples ilusão do industrialismo ligando os povos já seria suficiente para eliminar qualquer divisão de classe. As estradas de ferro seriam, então, o referente dos signos do progresso e da comunhão entre diferentes.

Machado não deixaria de registrar esse sentido de progresso, inerente ao senso comum, depositado nas estradas de ferro. No conto “Evolução”, os personagens Inácio e Benedito, que se conhecem numa viagem de trem, já clamavam por estradas de ferro como um sinal de futuro: “Naturalmente, o primeiro objeto foi o progresso que nos traziam as estradas de ferro. Benedito lembrava-se do tempo em que toda a jornada era feita às costas de burro”. Inácio, então, declara: “ Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro”.²³¹

²³¹ PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Os melhores contos de Machado de Assis**. 3ª ed. São Paulo: Global, 1986. pp 265-271. No conto, o personagem Benedito, alguns anos depois do encontro na diligência de Vassouras, torna-se deputado e apropria-se da declaração de Inácio no seu discurso de estréia, com o agravante de se dizer autor da frase. O que levou Inácio a concluir que aquela apropriação indébita era mais um efeito da lei da evolução, tal como a definiu “Spencer ou Benedito, um deles”. Machado, embora elenque pela voz dos personagens as benesses da industrialização simbolizada no conto pelas estradas de ferro, traz à tona o darwinismo social a que o progresso estaria levando os indivíduos.

6.3 - A palavra esculpida no jornal é a discussão

Se o personagem Benedito, plagiando Inácio, chegara a atribuir às estradas de ferro todo um sentido de progresso é porque havia nas novas tecnologias uma promessa social latente, um sonho de formação de uma coletividade democrática. Vejamos o caso do bonde, considerado por Gilberto Freyre uma escola de tolerância de idéias e de tolerância social: “Nêle, uma vez sentado, o passageiro podia dormir a seu gosto; ou ler o seu jornal; admirar a paisagem. E, é claro (...) havia as conversas, as discussões, entre os passageiros do bonde; os debates em torno de assuntos do dia: debates de ordinário cordiais”. Do veículo

participavam indivíduos de diferentes classes, raças, e profissões, democráticamente reunidos pelo bonde e pela paixão pelo jogo do bicho. Isto a despeito de haver então bonde de primeira e bonde de segunda classe, com a segunda classe reservada à ralé de tamancos; ou descalça e sem gravata e sem paletó. Nos bondes de primeira classe, o indivíduo limpo, calçado, engravatado e de paletó e sem muito embrulho ou pacote, na mão, fôsse qual fôsse a sua côr, a sua raça, a sua profissão, podia viajar. Em bonde ou em trem. (...) Era o traje que fazia o *gentleman*.²³²

Este caráter de veículo “socialista”, que apagaria as diferenças de classes e raças, também fora apontado por Olavo Bilac, um dos maiores entusiastas do bonde. Tanto que,

²³² FREYRE, **Ordem e progresso**, pp CXXIII, CXXIV. Não obstante, só o fato de se ter bondes de primeira e de segunda classe revela o caráter contraditório da declaração de Freyre.

com o pretexto de falar sobre o 35º aniversário do veículo, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* do dia 11 de outubro de 1903,²³³ rende-lhe uma enfática homenagem:

Em 35 anos, esse operário da democracia estendeu por todas as zonas da urbe o aranhol dos seus trilhos metálicos, e assenhoreou-se de todas as ruas urbanas e suburbanas, povoando bairros afastados, criando bairros novos, alargando de dia em dia o âmbito da capital, estabelecendo comunicações entre todos os alvéolos da nossa imensa colméia. São deles as ruas, são deles as praças, tudo é dele, atualmente. De dia e de noite, indo e vindo, ao rom-rom da corrente elétrica, ou ao rumoroso patear dos muares sobre as pedras, aí passa ele, o triunfador – o servidor dos ricos, a providência dos pobres, a vida e a animação da cidade.

Chamando o bonde de “Karl Marx dos veículos”, o escritor prossegue falando diretamente a ele: “Sem dar mostras do que fazes, tu vais passando a rasoura dos preconceitos, e pondo todas as classes no mesmo nível. Tu és um grande socialista, ó bonde amável!”.

O mesmo princípio socialista aplicado ao bonde por Bilac e Freyre é estendido por Machado de Assis ao jornal. Desta vez, num outro texto intitulado “A reforma pelo jornal” (*O Espelho*, 23 de outubro de 1859)²³⁴ onde mais uma vez o autor compara o veículo ao pão: “O operário que se retira ao lar, fatigado, pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública”. E esta

²³³ In: DIMAS (org.), **Vossa insolência**, pp 318-328.

²³⁴ In: COUTINHO (org.), **Machado de Assis – obra completa**

comunhão colocaria em xeque a velha noção de um gênio artístico individual para abrir o campo à participação popular e à discussão. Afinal,

(a palavra) falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é o monólogo; escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas ainda é o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é a discussão.

O que é a discussão?

A sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios dominantes. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma possibilidade de queda.

Ora, a discussão, que é a feição mais especial, o cunho mais vivo do jornal, é o que não convém exatamente à organização desigual e sinuosa da sociedade.

E porque a palavra no jornal é discussão, uma simplificação na linguagem tornar-se-ia fundamental. Ou, como quis Machado na crônica do dia 6 de agosto de 1893, já citada por nós, seria imprescindível adotar um “modo de dizer as coisas sem retesar os colarinhos”, e nisso a crônica seria decisiva. E, muito embora tal gênero adotasse uma narrativa mais própria ao cotidiano das massas, isso não significava que não pudesse comportar todo um mundo ou que não pudesse exercer alguma crítica social. Sem falar no seu alcance, porque, apesar de o índice de alfabetização no Brasil ser extremamente baixo, não chegando nem a 10% na virada do século, a difusão da crônica pelo jornal facilitou o acesso a uma camada maior de leitores. Seu grande mérito foi o de operar uma humanização na linguagem e, de quebra, na relação produtor/receptor:

Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias (...).

O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo.²³⁵

Facioli, resgatando esse sentido mais democrático do gênero, presente na pena machadiana, diz ser a crônica um

texto de maior proximidade com a vida cotidiana e por isso capaz de expressar mais imediatamente o movimento social, aquelas 'leis' que são vão formando na medida em que as transformações se processam. A crônica, como gênero literário continuamente destruído por Machado imediatamente público, circulando pelos jornais diários e cujo consumo é também imediato, foi capaz de expressar primeiro e mais diretamente a percepção que o escritor tinha das correntes subterrâneas que as contradições da sociedade engendravam.²³⁶

²³⁵ CANDIDO, *A crônica*, p. 16.

²³⁶ FACIOLI, *Várias histórias para um homem célebre*. In: BOSI (et al.), *Machado de Assis*, p. 39.

A predileção pelas “correntes subterrâneas” manifesta-se claramente em Machado no texto em questão (“A reforma pelo jornal”). Ao dizer que as aristocracias “tremem” diante do novo invento que abrange as “inteligências proletárias”, argumenta: “Graças a deus, se há alguma coisa a esperar é a das inteligências proletárias, das classes ínfimas; das superiores, não”.

Benjamin também defenderia, muito mais tarde, as “inteligências proletárias”, as “classes ínfimas”. Se pensarmos que captou em Baudelaire exatamente o espírito de um poeta que percebe o poder revolucionário da raça que provém de Caim (“é a raça dos que não possuem outro bem que não a sua força de trabalho”²³⁷), sentiremos na citação machadiana anterior material da mesma estirpe na sua defesa dos deserdados em detrimento dos “superiores”. E a crônica – que se consolidou no jornal – é propícia a essa democratização, posto que sua condição de oralidade desfaz hierarquias sociais e sua conduta de reciprocidade entre autor/leitor provoca a sociabilidade e a interação. Lembremos que no texto “O autor como produtor”, analisado por nós no capítulo II (“O jornalismo sob o signo de Benjamin”), Benjamin, aproximando-se tardiamente de Machado, diz que o jornal é o cenário onde a impaciência dos excluídos tem a vantagem de poder se manifestar. Reivindicando em defesa de seus interesses, os leitores ascendem à categoria de colaboradores, promovendo-se assim uma “literalização das condições de vida”.

João do Rio, ao discursar para uma platéia de jornalistas portenhos no ano de 1915, teria dito que, depois da descoberta da América e da expansão do jornal (duas utopias iluministas), nada de novo acontecera no mundo. Considerara o jornal a mais salutar das criações porque era o farol de opinião nas democracias: “(...) são os governos transitórios;

as administrações, inconsistentes; a arte, fantasia menos considerada; os deuses, as leis, os costumes, matéria sem respeito discutida. Nada resiste, tudo se esboroa para de novo erguer-se no móvel areal da opinião. Só fica de pé sempre, firme, definitivo, cada vez maior e mais formidável o jornalismo”.²³⁸

Esse extremo otimismo com relação ao potencial democrático do jornalismo (revelado em tempos diferentes por Machado, João do Rio e Benjamin) encontraria no próprio filósofo alemão a outra face da moeda. E encontraria no próprio Machado sinais de desencantamento da percepção primeira com que exaltara o jornal nos seus primeiros comentários sobre o veículo.

²³⁷ BENJAMIN, Charles Baudelaire..., p. 19.

²³⁸ In: ANTELO, João do Rio, p. 63.

Capítulo VII – Experiência de fantasmagoria

7.1 – O jornal como fantasmagoria

Se havia um sonho fecundo, subscrito no texto machadiano em suas primeiras visões do jornal de democratização e de melhora nas condições de vida dos cidadãos, ele próprio se encarregaria de relativizar esse sonho. Mesmo que o cronista não tenha tematizado o desencantamento com o veículo, não deixou de criticar o papel anestésico e, sobretudo, de formador de uma opinião pública, construída muitas vezes artificialmente. Da mesma forma, Benjamin perceberia que a experiência moderna da reprodutibilidade tinha uma dupla face: ela causa a salutar quebra da aura projetada hierarquicamente por sobre os objetos culturais, aproximando as massas desses objetos, mas, sob o signo do capitalismo, recoloca a aura no consumo e na moda. Ou seja, o filósofo alemão era otimista em relação à promessa da nova “natureza” da tecnologia e pessimista quanto ao curso da história, que permaneceria sempre a mesma enquanto não houvesse uma revolução proletária. Tal revolução poderia ser deflagrada mediante a recuperação do olhar de quem viu a promessa democrática contida nas primeiras formas industriais antes que elas sucumbissem aos ditames da moda que transforma o afã revolucionário no sempre o mesmo. Porque, para Benjamin, as coisas mudam constantemente de face apenas para encobrir a ausência de uma mudança social. No entanto, ela está ali, latente, submersa, projetando sobre toda a arte antiga, sobre todo produto cultural que insiste em sobreviver diante da inovação técnica, um ar fantasmagórico. Por exemplo, a fantasmagoria das galerias é revelada nos métodos

de construção modernos; a fantasmagoria dos panoramas é revelada na moderna fotografia; a *flanêrie* fantasmagórica é revelada no urbanismo moderno das grandes cidades.²³⁹

Na acepção de Benjamin, as imagens dialéticas (que comportam o velho e o novo) põem em marcha a rememoração. Só a reabilitação da memória pode libertar o sonho contido nas primeiras formas de um desejo de progresso democrático que nunca chegara a se realizar, a não ser para o vencedor, esse tipo empenhado em esquecer e fazer esquecer. Voltar os olhos para o passado é uma prática que pode detonar a faísca de uma possível redenção presente. “O novo método dialético na história se apresenta como a arte de compreender o presente como mundo do despertar, um mundo ao qual se liga verdadeiramente esse sonho que chamamos passado”.²⁴⁰

E vimos que as primeiras análises do jornal por Machado foram envoltas por um sonho democrático. Se tal sonho fora absorvido pela lógica do capitalismo tardio, caberia ao crítico do presente desenterrar as primeiras visões desse sonho a tal ponto que a constatação da falta por uma humanidade carente desencadeasse uma reivindicação coletiva. Para isso, a coletividade precisaria se dar conta que seu sonho não é mais o genuíno sonho, mas um sucedâneo de sonho esporádico e perecível, embalado pelo desejo de consumo promovido pelos donos do capital econômico. Porque a industrialização teria trazido, mais do que um

²³⁹ A nova natureza, como Benjamin denominou a tecnologia, expressar-se-ia em símbolos arcaicos porque seu desenvolvimento não encontraria paralelo na ordem social de produção. Ou seja, apesar da tecnologia ter um grande potencial democratizador (a capacidade de criar o ainda não conhecido), tanto ela quanto a riqueza por ela produzida ainda eram apropriadas por poucos. Assim, para o proletariado, ela era ainda uma utopia, onde o desejo pelo novo se misturava com o saudosismo do velho: o velho desejo de uma sociedade sem classes colocada agora no futuro, através da mediação da tecnologia, só que emancipada. Em suma, as novas tecnologias, ao imitar as imagens do passado, trazem consigo um desejo reprimido de mudança social. Por este desejo estar dormindo é que ele precisa ser acordado para que a própria tecnologia realize o trabalho de emancipação, de democratização. Estas imagens de utopia deixam seus traços, segundo Benjamin, em mil configurações, que vão desde os edifícios de uma cidade até as modas femininas. Um processo que Benjamin procura iluminar relacionando arte e tecnologia no século XIX. Para ele, a tendência socialista do industrialismo era a fusão da arte com a tecnologia e, por isso, queria dinamitar as fronteiras entre a fotografia e a arte, entre a engenharia e a arquitetura, entre o jornalismo e a literatura.

²⁴⁰ BENJAMIN, *Passagen Werk*, p. 491. In: MATOS, **O iluminismo visionário**, p. 117.

desencantamento do mundo social, seu re-encantamento, uma vez que a racionalização crescente da vida teria provocado um estado de sonho inconsciente por onde o mundo urbano-industrial seria visto como re-encantado. As forças míticas estariam presentes, muito embora inconscientes, na cidade e na nova tecnologia industrial e, para Benjamin, elas poderiam inaugurar uma mudança social.

Foi desta maneira que Machado vira primeiramente o jornal: como a democratização da cultura, a repartição miraculosa dos pães entre os excluídos. De fato, a consolidação do veículo no instante machadiano forjou um sujeito coletivo, quem sabe mais propenso a lutar pelos seus direitos. Segundo Chartier – fazendo alusão ao artigo de Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte já analisado por nós –, com o jornal, não estaríamos muito distantes de novas técnicas de representação como a fotografia e o cinema, uma vez que tais práticas se ligam agora ao homem comum e possibilitam uma abertura mais ampla para o mundo social, como, por exemplo, o forte vínculo entre o mundo da imprensa e as sociabilidades masculinas. Além de permitirem uma confusão de papéis entre o produtor e o consumidor, que no jornal é facilitado pela participação do leitor através da seção de cartas. Tal liberdade mais ampla “é ligada à democratização do acesso à representação e a uma certa interferência entre papéis que antes eram estritamente separados”.²⁴¹

Tal qual o filme – que proporciona ao público uma nova capacidade para ver, não só por mimetizar a experiência de choque moderno, mas por reinventá-la em novas constelações espaço-temporais –, o jornal é um corpo que recria a ambivalência da história moderna. Fruto do capitalismo que pode fazer dormir, também ele, ao tirar a aura do mito pela reprodução, pode fazer despertar. Fruto do mundo de sonho do subconsciente coletivo,

e, portanto, reativador de poderes míticos ancestrais, também ele pode dar ao mundo o retrato consciente do mundo como ele é: descontínuo, fragmentado, transitório e vendável, como a história com as lentes do capitalismo tardio.

Nesse sentido, apesar de Benjamin apostar no potencial emancipatório das novas tecnologias de reprodução, nunca escondera o fato de o jornalismo, sob a lógica do capitalismo, muitas vezes transformar o ato de escrever em mercadoria que deve ser consumida por um público passivo. Enquanto a tecnologia permanecesse nas mãos da classe dominante, que se apropria privadamente da riqueza gerada pelos meios de produção, os símbolos de sonho se converteriam em desejo fetichizado de consumo das mercadorias. Para que o coletivo despertasse desse sono, só mesmo redimindo os símbolos utópicos que ficaram para trás para que eles colocassem em trilhos certos a nova natureza, para que essa cumprisse a promessa de satisfazer as necessidades e os desejos vitais da humanidade. Para ele, através da recuperação do inconsciente passado do coletivo é possível extrair um importante conhecimento político.²⁴²

Um mesmo sentido duplo permeia o jornal sonhado por Machado e cooptado cada vez mais pela lógica capitalista que inclusive o engendrou. Se no sonho machadiano o jornal prefigurava em sua forma uma transformação social, ele camuflava o fato de que a classe dominante que o detinha jamais permitiria que o desejo de mudança se concretizasse. A classe burguesa via-se num impasse: de um lado, alimentou o sonho coletivo de que o industrialismo provocaria uma mudança social; de outro, se a tendência socialista do industrialismo se verificasse, então sua própria classe e sua fonte de lucro, calcadas no

²⁴¹ CHARTIER, *A aventura do livro*, p. 84.

²⁴² Qualquer semelhança entre essas considerações benjaminianas e o olhar pioneiro de Machado sobre a nova experiência do jornal torna-se mais do que evidente. Quando, através da nossa tese, recuperamos no autor esse

adiamento permanente do sonho do consumidor, estariam em xeque. Assim, tal classe, geradora de sonhos utópicos, empenhar-se-ia em evitar a realização de tais sonhos para poder se perpetuar. O jornal, e sua essência primeva da busca pela novidade, camuflaria o próprio sentido da novidade da tecnologia que o possibilitou.

Nesse sentido, o jornal é campo para uma experiência dual: manipulação, de um lado, e possibilidade de transformação, de outro. Afinal, o jornal é produto de um sonho messiânico de repartição do saber, e sua história (conforme Machado dá o testemunho) é a da demanda de um público por informação acessível, barata, não hierarquizada, não sacralizada, não adornada como a morada antiga que visualizávamos no início deste nosso trabalho. Se esta demanda foi apropriada pelos capitalistas de plantão, já é o início de uma outra história e que, previsivelmente, teria a propriedade de aniquilar o verdadeiro sentido da falta. O que o industrialismo moderno impõe é a falta por uma nova edição no dia seguinte. Satisfeita essa falta, ela retoma a seu estado de inércia até a próxima aquisição.

Benjamin denunciaria o começo desta outra história, onde as novas tecnologias estariam a serviço dos donos do capital. Enquanto o proletariado não usufrísse das novas maravilhas do mundo moderno em sua plenitude, então o novo seria sempre o mesmo. Em mãos destes detentores do capital, Benjamin temia que o sentido fértil e revolucionário do novo se convertesse no sonho mítico do progresso e da moda, bloqueando assim a consciência revolucionária. Porque quando nada de novo acontece na história, quando tudo é repetição e tédio, cria-se um desejo, uma perseguição pela novidade. Um dos emblemas desse desejo perpetuamente insatisfeito é a moda, esse fenômeno específico da modernidade capitalista e onde o mais novo não demora para ser abarcado pelo sempre o

olhar, é com a intenção de resgatar dele algum princípio de fagulha revolucionária que pudesse ser aproveitada no presente.

mesmo. Antelo vê familiaridade entre a crônica e a modernidade justamente por ambas sucumbirem à moda: “Ambas são sensíveis à circunstância repentina, ao que surge sem regras e com urgência. Ambas, porém, correm o risco de anulação na moda, explosão do acontecimento que perde seu modo na medida em que acontece, passando a ser mera informação, copiada, reproduzida, gasta”.²⁴³

Quando Benjamin declara, em *Passagen Werk*, que a moda é a mais moderna medida do tempo, aproxima-se de Adorno, que, num texto de 1968, declarou: “O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda a parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura”.²⁴⁴ Interessante constatar que Machado, tal qual alegorista barroco alemão que tem predileção por caveiras, faz uma aproximação entre os manequins expostos nas vitrines do comércio e os esqueletos, em uma crônica de *Bons dias*, do dia 21 de janeiro de 1889: “Vi, à porta de algumas casas, esqueletos de gente, postos em atitudes joviais. (...) Venero os esqueletos, já porque o são, já porque não o são. Não sei se me explico. Tiro o chapéu às caveiras; gosto da respeitosa liberdade com que Hamlet fala à do bobo Yorick”.

A fantasia mercadológica das vitrines, expressa aqui na crônica machadiana, veste o cadáver com as últimas novidades da moda. Não esqueçamos que a elite carioca do final do

²⁴³ ANTELO, João do Rio, p. 38.

²⁴⁴ ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. pp 287-295. No artigo em questão, Adorno diz que se Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”, determina a obra de arte tradicional através da “aura” (a presença de um não-presente), “então a indústria cultural se define pelo fato de que ela não opõe outra coisa de maneira clara a essa aura, mas que ela se serve dessa aura em estado de decomposição como um círculo de névoa. Assim ela própria se convence imediatamente pela sua monstruosidade ideológica”. Como se vê, ao contrário da percepção dual de Benjamin, Adorno não vê nenhuma possibilidade de redenção ou resistência dentro da indústria cultural.

século XIX queria manter-se atualizada com a moda e um dos signos desse desejo era a vestimenta copiada dos figurinos franco-ingleses, notoriamente inadequada para o clima local, com sua sobreposição de peças de lã preta, uso de ceroulas, luvas, sobrecasacas para os homens e espartilhos apertados, sobreposição de saias e o uso de anáguas, anquinhos e caudas para as mulheres.²⁴⁵

Mas nem só os corpos eram aprisionados pela ditadura da vestimenta da moda. Para Benjamin, a moda tinha uma implicação muito mais grave: ela aprisionaria a capacidade utópica e viva para a mudança, tornando-a alienada no inorgânico dessa segunda pele, dessa nova natureza. Dando a aparência do “novo”, encobre o fato de que nada de novo acontece na História, nenhuma revolução social estaria realmente em curso. Ela captaria o desejo latente de uma mudança histórica, mas jamais a detonaria.

E com o jornal se passaria o mesmo? Para Benjamin, tanto o tempo da moda como o tempo da comunicação da informação, “onde as edições dos jornais se superam umas às outras”, querem eliminar todos os fins repentinos, querem driblar a morte. O mito da velocidade (analisado por nós no capítulo V) tem o mesmo intuito. Para Vicente Romano, “querer escapar a la muerte significa ‘ganar’ tiempo. Pero esto no deja de ser una ilusión, por más sean los actos prácticos para conseguirlo, por más que se aumente la velocidad, la velocidad de huida. El tiempo ni se gana ni se persigue”.²⁴⁶ Assim, tanto o tempo da moda quanto o tempo da comunicação querem compensar os efeitos do esquecimento, que é morte, numa escala coletiva. Trabalham sobre ruínas, carregando-as de agoridades, o que na acepção benjaminiana é um procedimento que tanto pode gerar uma revolução, quanto

²⁴⁵ Conforme SEVCENKO (*Literatura como missão*, p. 38), havia um mercado internacional de tecidos, roupas, modelos e apetrechos femininos e masculinos que mandava para o hemisfério sul os excedentes dos estoques europeus ao fim das estações.

²⁴⁶ ROMANO, *El tiempo y el espacio...*, p. 423.

ser apropriado anesteticamente pela moda. As ruínas do dia, os pequenos detalhes que perpetuamente morrem para renascer, produzindo o efeito de novidade tão necessário ao jornal, demonstram que a história, à parte a simulação de que algo de novo acontece, é sempre repetição e mesmice, como a vira o *Angelus Novus*, de Klee.²⁴⁷

A moda também se debruça sobre o passado, como um apêndice de algo que falta. Na *Tese 14*, do artigo “Sobre o conceito de história”, Benjamin define bem esta tática: “A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx”.²⁴⁸

O mesmo diríamos do jornal que, embora tenha uma forma compatível à realização do salto de tigre revolucionário, cai nas grades da classe que o domina. Se em sua arena dá-se a fusão tão comemorada por Benjamin do intelectual com o produtor, também nele encena-se uma grande contra-revolução, ressaltada pelo autor quando analisa especificamente o papel da imprensa na Europa Ocidental:

(...) na Europa Ocidental a imprensa não constitui um instrumento de produção válido nas mãos do escritor. Ela pertence ainda ao capital. Mas, como por um lado o jornal representa,

²⁴⁷ “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (*Tese IX, Sobre o conceito da história*). In: BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 226.

²⁴⁸ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 230.

do ponto de vista técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, e por outro lado ela é controlada pelo inimigo, não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas.

Portanto, ter uma técnica revolucionária em mãos não significa necessariamente poder agir revolucionariamente. Porque toda tendência política, por mais revolucionária que pareça, está, ainda no entendimento benjaminiano, condenada a funcionar contra-revolucionariamente “enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor”, abastecendo um aparelho produtivo sem fazer o possível para modificá-lo.²⁴⁹

Falamos antes na moda e seu efeitos narcotizantes que camuflam o ímpeto pelo novo, alienando-o do processo social e histórico para depositá-lo no universo das coisas. Para Benjamin, uma técnica tão revolucionária como a fotografia, quando usada de forma a atender os ditames da moda – que não exigem “outra coisa senão: o mundo é belo”²⁵⁰ –, seria um exemplo típico do que significa abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo. O autor denuncia especificamente um certo padrão de modismo fotográfico que estaria fazendo da miséria humana objeto de consumo. A significação política estaria se transformando em objeto de diversão e o meio de produção, em artigo de consumo.

No caso do jornal, Benjamin acusa a supremacia da informação em detrimento da narrativa como a causa do esmaecimento do papel revolucionário desse veículo. Encontramos esse seu argumento no artigo, já mencionado por nós, “O narrador” (1936).

²⁴⁹ BENJAMIN, *Magia e técnica*..., pp 125-126, 128.

Porém, Susan Buck-Morss alerta para o equívoco cometido pela leitura acadêmica contemporânea que toma tal artigo como uma mera lamentação de Benjamin pelo fim de uma forma literária pré-moderna. Seu argumento, desenvolvido no artigo “Walter Benjamin: entre a moda acadêmica e *avant-garde*”,²⁵¹ é de que o autor alemão estaria defendendo um narrador particular numa situação particular. O narrador: o escritor russo do século XIX Nikolai Leskov. A situação: um compositor soviético musicara uma das histórias de Leskov e a ópera fora considerada uma monstruosidade de *avant-garde* pelos líderes do Estado soviético. Nesse contexto, Benjamin, ao escrever o artigo encomendado pelo periódico *Orient und okzident*, estaria defendendo um artista contemporâneo comunista das críticas políticas antimodernistas dos líderes do Estado soviético.²⁵²

Voltando ao artigo, reduzindo em parte a intencionalidade do autor para nos concentrarmos na questão da informação e da narrativa, Benjamin argumenta que o primeiro sintoma de uma transformação que culminaria na morte da narrativa fora o surgimento do romance, que só teria sido possível com a invenção da imprensa. Enquanto o narrador incorporaria as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes, o romancista segregar-se-ia, não recebendo e não dando mais conselhos. O segundo golpe na tradição oral da narrativa foi desfechado pela nova forma de comunicação que é a informação. “Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance”,²⁵³ e só foi consolidada devido à própria consolidação da

²⁵⁰ BENJAMIN, “O autor como produtor”. In: **Magia e técnica...**, p. 129.

²⁵¹ In: BOITO JR., Armando; TOLEDO, Caio Navarro de (organizadores). **Crítica marxista**. n° 10. São Paulo: Boitempo, 2000. pp 48-63.

²⁵² Porém, a própria autora relativiza sua escolha pelo historicismo para criticar interpretações contemporâneas, uma vez que diz que “mais importante do que saber se Benjamin entendeu suas intervenções no contexto das controvérsias soviéticas é o fato de que poderia ser produtivo para *nós* fazê-lo”. Ou seja: para a autora (embebida da filosofia benjaminiana), a verdade não surge da intenção do autor, mas da forma como nos apropriamos da intenção.

²⁵³ BENJAMIN, **Magia e técnica...**, p. 202.

burguesia. Algumas diferenças fundamentais entre a informação e a narrativa são que a primeira prefere os acontecimentos próximos aos que vêm de longe (“do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição”) e aspira ao plausível e não ao miraculoso, como nos relatos antigos. Mas mais do que isso há, para Benjamin, uma diferença decisiva, que interferiria no possível sentido político-revolucionário do jornal: o fato de a informação vir sempre acompanhada de explicações:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.²⁵⁴

Em outra ocasião, desta vez num dos fragmentos (“Sobre alguns temas em Baudelaire”) do livro que pretendia escrever sobre Baudelaire, também, assim como o fez em “O narrador”, atribui à imprensa sob a égide capitalista o papel de excluir a informação do âmbito da experiência. “Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”. Na narração, segundo Benjamin, “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios nas mãos do

oleiro no vaso de argila”, algo que não ocorreria com a informação: “Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. (Karl Kraus não se cansou de demonstrar a que ponto o estilo jornalístico tolhe a imaginação dos leitores.)”.²⁵⁵

A “atrofia da experiência” tem seu correlato na vivência moderna do choque, base do pensamento benjaminiano e recuperada por Buck-Morss num texto que se propõe reconsiderar o ensaio de Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, aproximando-o da questão estética.²⁵⁶ O estético não mais vinculado à arte, mas à natureza corpórea, material, numa reversão de seu sentido tradicional. “A estética tem intrinsecamente tão pouco a ver com a trindade filosófica da Arte, Beleza e Verdade que se poderia arrolá-la no campo dos instintos animais”, sugere ela. Essa interpretação teria levado muitos filósofos (de Kant a Hegel, passando por Heidegger) a suspeitarem do estético, isolando a biologia humana de seu ambiente e aproximando o conceito à arte e, em boa medida, à arte classista. O desprezo de Kant, por exemplo, com o que provinha dos sentidos deve-se muito ao ideal da vontade moral como condição essencial de um sujeito autônomo e guerreiro que deve abdicar da sentimentalidade sob pena de tornar-se passivo, “lânguido”, ao invés de ativo, “vigoroso”. Conforme Buck-Morss, no artigo em questão, “o tema do sujeito autônomo e autotélico, de sentidos mortos, e por esta mesma razão um criador viril, com auto-arranque (a *self-starter*), bastando-se sublimemente a si mesmo,

²⁵⁴ BENJAMIN, **Magia e técnica**..., p. 203.

²⁵⁵ BENJAMIN, **Charles Baudelaire**..., p. 107.

²⁵⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado*. In: **Travessia**: revista de literatura. Florianópolis (SC): Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (Edufsc), ago / dez 1996. n° 33. pp 11-41.

aparece ao longo do século dezenove – bem como a associação da ‘estética’ deste criador com o guerreiro, e daí com a guerra”.

Depois de documentar o que chama de “fantasia solipsista”, cuja tradição ainda passaria por Nietzsche, Buck-Morss se propõe reabilitar o aparato sensorial humano de uma tradição que o limitou e o isolou de seu ambiente, investigando o seu desenvolvimento à maneira que considera mais próxima ao ensaio de Benjamin. Afinal, conforme ela, o entendimento da experiência moderna para o filósofo é neurológico, ou seja, baseia-se na idéia freudiana (desenvolvida em “Para além do princípio do prazer”) de choque, muito embora a aplique a situações distintas das de Freud. O psicanalista estava interessando nas neuroses desenvolvidas pelos soldados após a Primeira Guerra Mundial quando verificou que sob forte tensão (“energias excessivas”) o ego utiliza a consciência como um pára-choque que isola a memória, fazendo com que a experiência se empobreça. Já para Benjamin esta experiência não era restrita à guerra, mas se tornara a norma na vida moderna, uma vez que para sobreviver o indivíduo precisava responder a estímulos *sem* pensar. Conforme Buck-Morss,

percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire.

De fato, Baudelaire registrou o choque dentro mesmo de sua produção artística, captando a fragmentada e dolorosa experiência moderna, como elucidaria posteriormente a obra de Benjamin. O fato de o ter feito muitas vezes sob a influência do haxixe (droga de que o próprio Benjamin se servia e sobre a qual escreveria em “Haxixe em Marselha”, em *Rua de mão única*) não invalida sua acurada percepção e serve de documento para uma nova situação que se delineava no século XIX e sobre a qual Buck-Morss se debruça: a necessidade do entorpecimento sensorial enquanto defesa contra os estímulos tecnológicos, que tanto podem traumatizar o corpo pelos acidentes quanto a psique pelo choque perceptual. Nunca se necessitou tanto insensibilizar os sentidos, reprimir a memória e entorpecer o organismo. Resultado: a anestésica viria a se tornar uma das técnicas mais utilizadas na metade do século XIX, substituindo as defesas auto-anestésicas do corpo por substâncias narcóticas artificiais, como o ópio, o éter, a cocaína, o choque elétrico, a anestesia. A doença da “neurastenia”, identificada em Nova Iorque em 1869, levaria os médicos a prescreverem técnicas anestésicas, como a aplicação de eletroterapia (choques). “O notável nas descrições novecentistas dos efeitos da neurastenia é a desintegração da capacidade para a experiência – precisamente como nas considerações de Benjamin sobre o choque”, lembra a autora. Entre as causas da enfermidade relatadas pelos médicos estavam o trabalho em excesso, o desgaste da vida moderna e o trauma físico decorrente de um acidente ferroviário. Da prescrição de anestésico por médicos ao auto-uso de drogas como a cocaína e o ópio, a adicção era o “correlato e a contra-partida do choque”.²⁵⁷

²⁵⁷ BUCK-MORSS, *Travessia*, pp. 25, 26.

Entretanto, conforme a autora, a experiência de intoxicação não se limitaria às transformações bioquímicas induzidas por drogas, mas o século XIX produziria um outro narcótico a partir da própria realidade: a *fantasmagoria*, termo utilizado originalmente na Inglaterra em 1802 para designar a exibição de ilusões ópticas produzidas por lanternas mágicas e que posteriormente Marx tornou famoso ao utilizá-lo para descrever o mundo ilusório e de sonho das mercadorias que recalcam o traço do trabalho que as produziu. Benjamin, nas notas para o livro *Passagen Werk*, veria no espaço público das cidades um campo repleto de fantasmagorias (passagens, estações, panoramas, Feiras Mundiais) que aumentavam seus efeitos à medida que se multiplicavam no século XIX as novas tecnologias. Essas se desenvolveriam numa dupla função: de um lado, estenderiam os sentidos, aumentando a capacidade de percepção do aparato sensorial humano; por outro lado, esta exposição demasiada dos sentidos faria com que a tecnologia se dobrasse sobre eles na forma de ilusão, a fim de protegê-los do choque perceptivo. Buck-Morss lembra que o desenvolvimento da máquina como instrumento tinha seu correlato no desenvolvimento da máquina como armadura. A fantasmagoria teria assim um efeito compensatório. Manipulando a percepção através do controle dos estímulos ambientais, anestesiaria o organismo, já não por entorpecimento (como nas drogas químicas), mas por inundação dos sentidos, pela distração sensorial, experimentados não mais individualmente, e sim coletivamente:

Todos vêem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das

suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adicção sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.²⁵⁸

Num contexto como esse, o papel da “arte” (até então vista como separada da “realidade”) não mais se sustentaria porque já se insere enquanto mercadoria e entretenimento no campo fantasmagórico. O que nos leva de volta ao ensaio de Benjamin, em que a tecnologia do cinema é a fantasmagoria apropriada de um mundo desprovido de aura. E tal aura, para se confirmar, precisa manter a experiência de distanciamento.

Em síntese, a tecnologia afeta o imaginário social, mas também o reflete, e as experiências no corpo físico humano encontram suas correspondências no corpo clivado da tecnologia mediando a obra de arte até estendê-la a sua reprodutibilidade, transformando-se a um só tempo no que produz a dor e no remédio que aplaca a dor:

Os poderosamente protéticos órgãos dos sentidos da tecnologia são o novo ‘ego’ de um sistema sinestésico modificado. (...) A tecnologia como instrumento e arma estende o poder humano – ao mesmo tempo intensificando a vulnerabilidade do que Benjamin chama de ‘o minúsculo, frágil corpo humano’ – e deste modo produz uma contra-necessidade, a de usar a tecnologia como um escudo protetor contra a ‘ordem mais fria’ que ela cria.²⁵⁹

²⁵⁸ BUCK-MORSS, *Travessia*, p. 28.

²⁵⁹ BUCK-MORSS, *Travessia*, p. 35.

7.2 – Sensacionalismo como fantasmagoria

Já vimos que no Brasil, na virada do século, o sentido fantasmagórico aplicado aos bondes fora documentado por muitos de nossos cronistas, entre eles Machado. Era como se os efeitos de choque que eles suscitavam necessitassem de um anestésico que poderia vir através da escritura. Afinal, se de um lado tais veículos provocavam *frisson* nas suas inovações e aumentos de velocidade, também assustavam pelos acidentes causadores de traumas e amputações.²⁶⁰ Conforme Buck-Morss, “corpos ameaçados, membros esmagados, catástrofe física – estas realidades da modernidade davam a face inferior da estética técnica das fantasmagorias enquanto ambientes totais de conforto corporal. O cirurgião que tinha como tarefa, literalmente, juntar as peças dos desastres do industrialismo, atingira uma nova proeminência social”.²⁶¹

O correlato do cirurgião na operação anestésica do corpo é o cronista na operação narcótica da alma, envolta na experiência de estilhaçamento da vida moderna. Se o cirurgião juntava literalmente as peças dos desastres do industrialismo, então escritores como Machado as juntariam simbolicamente no texto.²⁶² E os escritores as juntariam melhor no veículo mais próximo à experiência moderna: o jornal, essa forma fragmentária

²⁶⁰ Inumeráveis artigos publicados no jornal ilustrado *Don Quixote*, de propriedade de Angelo Agostini, culpam as companhias e falam dos acidentes. Um deles, por exemplo, do dia 23 de fevereiro de 1895, acusa as companhias de *bonds* de “só cuidarem de seus interesses em detrimento da segurança do público”. Prova disso seria o aparecimento de “mais uma vítima da imperícia dos motoneiros dos *bonds* electricos. Desta vez foi uma interessante jovem de 16 anos que terá de arrastar toda a vida com um defeito physico”. E, segundo o artigo, tudo por culpa da falta de preparo dos motoneiros: “Motoneiros feitos da noite para o dia, com uma aprendizagem de 3 a 4 viagens, desconhecendo os efeitos da electricidade, poem em constante perigo a vida dos transeuntes e passageiros”. Nesse mesmo dia, o jornal publica outro artigo, agora sob a assinatura de um tal “Sancho Pansa”, acusando “a inércia do governo e a rebeldia das companhias” de promoverem uma série de inconvenientes, entre os quais os freqüentes desastres, a falta de conforto, o comportamento negligente de “certos cocheiros ineptos ou brutos”.

²⁶¹ BUCK-MORSS, *Travessia*, p. 31.

²⁶² O reflexo disso é a tematização constante do bonde, tanto quanto ao seu lado progressista quanto às denúncias dos desastres, conforme vimos antes.

exemplar da reprodutibilidade técnica. Se no caso do cirurgião a anestesia se tornaria fundamental para des-sensibilizar o paciente da experiência da dor, o jornal seria a fantasmagoria que aplacaria a dor e o choque da vida moderna, experimentados nas grandes cidades. No seu princípio formal, ele mimetiza a experiência de choque vivenciada pelo citadino, operando numa dialética: de um lado, atravessa o escudo entorpecente da consciência, provocando um mal-estar para a ordem fria da vida; de outro, oferece um treinamento para fortalecer a defesa do indivíduo. É a mesma operação dual que Benjamin vira no cinema e que pode levar o filme ou a agir narcoticamente ou revolucionariamente.

E, conforme vimos, a experiência calmante não se dá mais por entorpecimento, como na droga química, mas por excesso, por inundação dos sentidos. O jornal estenderia o efeito de choque e o anestesiaria. Em seu princípio formal, ele mimetiza a experiência violenta da vida moderna e a devolve em cápsulas, des-membrada, amputada da história contínua, num processo de fragmentação que só viria a aumentar com o seccionamento cada vez maior da linguagem até chegar na notícia jornalística. Os efeitos de choque e fantasmagoria refletem-se tanto na forma que o jornal adota quanto na fixação por assuntos ligados a catástrofes e violências urbanas, num percurso que ainda faz das páginas policiais as mais lidas em todo o mundo.

Se o jornal, enquanto fantasmagoria, mimetiza em seu corpo a experiência de choque do próprio corpo humano na vida moderna, os assuntos preferidos pelos leitores não poderiam ser outros que os que levam a sensação ao limite, como a predileção por crimes bárbaros nas cidades e as catástrofes planetárias, que vão desde as naturais (terremotos, vulcões, maremotos) até as produzidas pela *segunda natureza* da tecnologia (acidentes aéreos, ferroviários, urbanos). É como se através do jornal os traumas decorrentes da percepção do choque nas grandes cidades e da opressão causada pelo automatismo do

trabalho fossem amenizados e devolvidos em forma de entretenimento. Para Marcondes Filho, “a necessidade sensacional da notícia vem de uma espécie de compensação associada ao processo do trabalho”. Assim, o jornalismo sensacionalista “é o outro lado da opressão social do trabalho e das exigências absurdas impostas ao trabalhador pelo processo de produção”. Como correlato dessa neurose, o conteúdo da imprensa sensacionalista é o escândalo, o sexo e o sangue. “A forma sensacionalista de produzir jornal está também ligada a exacerbações de neuroses coletivas e ao desvio dos culpados pela situação das massas”.²⁶³

Caberia ao jornalista essa mediação, não sem prejuízo para o seu próprio corpo, como documenta Olavo Bilac em crônica da *Gazeta de Notícias* do dia 11 de junho de 1895,²⁶⁴ em que chama tal profissional de “homem-multidão” e procura elucidar os caminhos que estariam levando esse “filho de Gutenberg” a abdicar de “ter papilas nervosas na sua grossa pele de pedra e ferro”, a tal ponto que os acontecimentos passassem por ele “como as rajadas do vento passam por cima das rochas vivas sem que as enruguem nem abalem”. Diante do desafio de ser “como as engenhosas máquinas americanas de escrever – uma fila de teclas, um rolo de tinta, uma bobina de papel –, mais nada”, o jornalista precisou pagar um alto preço: tornou-se o profissional que mais freqüentava os consultórios de moléstias nervosas da época: “Quando entrardes num desses consultórios e virdes um homem, no meio da sala, firmando-se no chão com um pé só, olhos fechados e braços abertos no ar – podeis desde logo assegurar que é um jornalista **neurastênico** em que se procura verificar a existência do sinal de Romberg” (grifo nosso).

²⁶³ MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia**: jornalismo como produção social da segunda natureza. São Paulo: Ática, 1986. pp 88-90.

²⁶⁴ In: DIMAS (org.), **Vossa insolência**, pp 149-153.

Conforme Buck-Morss,²⁶⁵ a anestésica tornou-se uma técnica sofisticada na segunda metade do século XIX, e, portanto, neste período da crônica de Bilac. Visava a combater a “neurastenia”, doença identificada em 1869 pelo doutor George Miller Beard, em Nova Iorque, e que por volta dos anos 1880 já era largamente debatida na Europa. Conforme vimos anteriormente, o tratamento se dava por eletroterapia (choques) ou por drogas como o ópio ou a cocaína, e seu efeito fundamental era a desintegração da capacidade para a experiência e, por isso, tinha algumas denominações significativas: nervos “abalados”, “colapso” nervoso, “feito em pedaços”, “fragmentação” da psique. Era causada, segundo levantamento da autora, por excesso de estímulo decorrente do trabalho em demasia, do desgaste da vida moderna, dos acidentes ferroviários, dos trabalhos nas fábricas etc. Diante disso, é interessante constatar uma das situações que Bilac cita como sendo desencadeadora de “moléstias nervosas” no jornalista:

O jornalista X, bem-dormido e bem almoçado, sai de casa, a caminho do seu jornal. Toma um bonde elétrico. Abre todas as folhas e começa a ler. Já essa leitura principia a desorganizar-lhe o sistema nervoso. Em meio da viagem, o bonde elétrico (não fosse ele elétrico!) reduz a pó impalpável o corpo de um transeunte. X toma do lápis e registra o fato: e já é seu próprio corpo de jornalista que sente a dor terrível do **despedaçamento...** (grifo nosso).

²⁶⁵ BUCK-MORSS, *Travessia*, pp 24-25.

Além de ratificar o exemplo do acidente ferroviário como uma das causas da neurastenia, “a dor terrível do despedaçamento” que sente o corpo do jornalista ao ver o corpo despedaçado do transeunte ilustra bem uma das metáforas para a doença: nervos “feitos em pedaços”. E é precisamente o choque do despedaçamento do corpo que o jornalista registrará no corpo também em pedaços do jornal. A experiência traumática da vida real, desencadeadora de neurastenia, precisa ser aplacada (no caso da crônica, o “especialista em moléstias nervosas” dará cabo ao “derramadíssimo e atrapalhadíssimo sistema nervoso” do jornalista) e, enfim, transferida na forma despedaçada da notícia “sensacional” do jornal.

A imprensa sensacionalista descobriria aí um filão e acabaria por transformar a informação em distração que primaria pelo extraordinário, pelo exótico e pelo singular, embalados ou como comédia ou como tragédia. Tantas as páginas que trazem manifestações da desgraça, da agressividade ou da violência humana e da natureza, quanto as que divulgam acontecimentos sobrenaturais ou inexplicáveis, trazidos por videntes, adivinhadores, além, é claro, do indispensável horóscopo, são as mais lidas pelo público. “Al igual que en los espectáculos de feria donde, tras una cortina, aparecía lo inusitado, en los medios se busca la anormalidad, todo lo que rompe la rutina para ofrecerse como acontecimiento: la noticia será el perro que muerde al humano”.²⁶⁶

O espetáculo cotidianiza-se, e a experiência, apartada da vida, ganha a categoria de “experiência imediata” nas páginas do jornal. O sensacionalismo, promovendo a singularização extrema dos fatos e a sua espetacularização, aplaca o mal-estar, distrai a consciência e dilui a ação ou re-ação na superfície do sensível, atuando como um narcótico. O sujeito, procurando des-sensibilizar a experiência concreta do choque na vida, recoloca-a

em um apêndice que a devolve artificializada em segunda natureza, num verdadeiro *show-business* dos sentimentos. É claro que o aparato televisivo levaria ao extremo esta espetacularização pelas mediações do poder espectral da imagem, da dramatização do narrador das notícias e do imediatismo da ação. No Brasil, programas como o já findo *Aqui Agora* e os ainda veiculados *Cidade Alerta*, *Linha Direta* e *Programa do Ratinho* ilustram bem o comércio da hipérbole dos sentidos, convertendo o espetáculo televisivo na nova luneta mágica da contemporaneidade. Sem falar nos *reality shows*, como *Big Brother Brasil* (Globo) e *Casa dos Artistas* (SBT), ambos com índices polpudos de audiência. Obviamente não estamos falando aqui de telejornalismo, mas é interessante constatar que uma pseudo-realidade, confinada num laboratório dos sentidos humanos, torna-se mais vendável do que a dramaturgia fictícia da telenovela ou do que a pretensa realidade dos fatos do telejornal.

Embora o aparato tecnológico da televisão tenha levado a sensação ao limite, foi no jornalismo impresso que as primeiras camadas da percepção narcótica, fantasmagórica, sensacionalista da realidade encontrariam um catalisador. O esquartejamento dos sentidos, registrado nas páginas desmembradas do jornal, encontraria seu correlato no esquartejamento de corpos servidos aos pedaços, para saciar o apetite voraz de toda uma coletividade.

²⁶⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luiz. *Crítica de la seducción mediática* Madrid: Tecnos, 1997. p. 330.

7.3 – Um caso de sensacionalismo em Machado

E foi com ávido apetite que a cidade do Rio de Janeiro acompanharia o assassinato de Maria de Macedo, uma mulher de “cor parda” encontrada “sem cabeça, com o braço esquerdo desarticulado pela cabeça do úmero, o antebraço direito com a mão decepada e em flexão sobre o braço, as pernas cortadas pelo terço inferior de fêmur, e as partes pudendas queimadas por ácido azótico”, conforme noticiou a *Gazeta de Notícias* do dia 21 de setembro de 1892. O que levaria Machado de Assis a concluir, em crônica publicada no mesmo jornal, no dia 25 de setembro, que, “digam o que quiserem; o homem gosta dos grandes crimes”. Comentando que a sociedade carioca estava “expirando de tédio”, faz alusão à culinária para analisar a fome da população por esse tipo de crime:

Ratonices de queijos e outras miudezas são como os biscoitos velhos e poucos; enganam o estômago, não matam a fome. E a fome vivia e crescia, sem nada que lhe pusesse termo, até que um gato descobriu no Largo do Depósito aquele tronco de gente. Foi um banquete pantagruélico. Um simples pedaço de cadáver, ensopado em mistério, bastou a fartar toda a cidade. Os mais gulosos pediam ainda a cabeça, as pernas e os braços. O mar, imensa panela, despejou esse manjar último. Agora pedimos os cozinheiros; venham os cozinheiros.²⁶⁷

A ironia de Machado dá conta de que há um prazer quase libidinoso na degustação do corpo fatiado, servido no também fatiado espaço do jornal. Conforme Marcondes Filho,

“a mercadoria do jornal liberal é a informação, sensacionalizada e **mutitada** para tornar-se mais vendável” (grifo nosso).²⁶⁸ Contra a dor do despedaçamento (neurastenia) da vida moderna, a notícia sensacionalista, mutilada na forma e no que tematiza, anestesia os sentidos e provoca prazer. O prazer do esquecimento como uma necessidade de sobrevivência. Isso porque as energias excessivas do exterior e as experiências dos choques cotidianos das cidades modernas levariam o indivíduo a adquirir o hábito de responder a estímulos sem pensar. Sob forte tensão, o ego perderia a dimensão da memória para que a experiência se empobrecesse e se tornasse menos traumática, conforme vimos antes a respeito de Benjamin e a experiência de choque. O choque, evadido pela consciência, não penetra fundo e não deixa um traço permanente na memória. O indivíduo (entorpecido, anestesiado) adquire, então, capacidade mimética como um reflexo defensivo (torna-se um autômato). Só que, ao perder a experiência da memória, insensibilizando os sentidos para os estímulos das novas tecnologias, pode perder também a capacidade de olhar e, portanto, de alterar a realidade que o oprime, deixando de ter capacidade de responder politicamente. “Assim como a infantilização do leitor, o sentimentalismo desvia a possibilidade de uma apreensão amadurecida dos fatos sociais”.²⁶⁹ Machado percebe isso no final da crônica quando escreve: “Agora, o mal que resulta deste grande crime, é não sabermos se ficará bastante curiosidade para acudir à eleição dos intendentos. Talvez não. Eleitor não é gato de sete fôlegos. Deixa-se ficar almoçando; os intendentos vão ser eleitos a cinquenta votos. Poucas semanas depois, trinta mil eleitores sairão de casa murmurando que intendência não presta para nada”.²⁷⁰

²⁶⁷ In: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 126.

²⁶⁸ MARCONDES FILHO, **O capital da notícia**, p. 88.

²⁶⁹ MARCONDES FILHO, **O capital da notícia**, p. 92.

²⁷⁰ In: GLEDSON (org.), **A semana**, p. 128.

Lima Barreto, no livro que faz uma espécie de radiografia da imprensa brasileira na virada para o século XX (*Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, 1908), também descreve a ocorrência de um “crime sensacional” que acabaria desviando a atenção da cidade de assuntos mais “urgentes”, como a remodelação do Rio de Janeiro, inspirada no modelo adotado em Paris por Haussmann, e o projeto dos sapatos.²⁷¹ Tratava-se do assassinato de dois amantes da alta sociedade que foram encontrados mortos a facadas e decapitados. Escrita a notícia do crime, “espalhou-se rapidamente, com uma rapidez de telégrafo, com essa rapidez peculiar às notícias sensacionais que, nas grandes cidades, se transmitem de homem a homem quase com a velocidade espantosa da eletricidade”. A população, ávida por mais informações, aglutinava-se na frente da redação do jornal para ler os boletins afixados na parede, o que fez o proprietário do veículo rir de satisfação porque ia vender “mil ou dois mil exemplares”. A “sensação” da notícia se perpetuaria por mais sete dias: “As indagações continuavam e o crime sacudia a cidade. A sua brutalidade e o seu mistério como que continham ameaças a todos; além do que estava envolvido numa atmosfera de amor, de amor proibido, embalsamada de luxo, de elegância e mocidade, que abalava e preocupava todas as imaginações”.²⁷²

Aqui, ingredientes paradoxais, como o amor e a violência, misturam-se na fórmula hiperbólica do sensacionalismo vendido para as massas.²⁷³ Para Noriega, “ese

²⁷¹ Cf. BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ática, 2001. p. 117. O barão e político francês Jorge Eugênio Haussmann (1809-1891) fora responsável pela renovação urbanística de Paris na época de Napoleão, alargando as ruas e forçando a população pobre a mudar-se para os subúrbios. No Brasil, tentativa semelhante fora posta em prática, ao que Lima Barreto parece opor-se: “Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca” (p. 117). Daí é que decorre um projeto do Conselho Municipal obrigando os transeuntes da cidade a usarem sapatos, como já ocorria em Buenos Aires.

²⁷² BARRETO, **Recordações...**, p. 125-126.

²⁷³ Bilac, em crônica da *Gazeta de Notícias* do dia 28 de janeiro de 1900 (In: DIMAS, **Vossa insolência**, pp 159-164) sugere que o poder público regulamente as relações da polícia com a imprensa, uma vez que considera que essa última estaria cometendo abusos ao publicar nomes de pessoas envolvidas em incidentes

sensacionalismo hace que el criterio prioritario en la selección de temas en los medios sea la violencia, la agresividad, el dolor y los sucedáneos de dolor. Y, en la otra cara de la moneda, el amor, la historia romántica, la pasión mantenida y heroica”.²⁷⁴

Os mesmos ingredientes estão presentes na notícia sobre Maria de Macedo que, muito além dos sete dias de duração do crime narrado por Barreto, ocupou as páginas dos jornais por cerca de quatro meses, numa constatação de que a banalização da percepção face à violência é diretamente proporcional à sua crescente veiculação pelos meios e que, com o passar do tempo, os sentidos humanos foram ficando mais e mais anestesiados diante da experiência de fragmentação e do choque experimentados cotidianamente nas cidades modernas.

Os relatos dessas amputações, clivagens, decapitações, como um sucedâneo e um anestésico da experiência concreta do choque, refletir-se-iam não só no conteúdo do texto, mas no próprio estilçamento do corpo textual, do qual o jornal é o exemplo pioneiro mais candente. E com isso, fechamos um círculo: estamos falando novamente na primeira experiência que abordamos – a da fragmentação do texto, subscrita, primeiramente, no corpo despedaçado da crônica que se esfarelaria através dos tempos até se tornar obsoleta para dar lugar às notícias cada vez mais curtas dos jornais tardo-modernos. Tal experiência move-se, conforme Benjamin, num duplo sentido: de um lado, é princípio construtivo à medida que o indivíduo monta a sua trajetória, a sua história (e isso ele viu mais positivamente na montagem cinematográfica); de outro, a excessiva fragmentação pode

amorosos, escândalos de adultérios e até pequenos furtos cometidos por menores de idade: “Já nada é mais respeitado pela fúria da reportagem”. O autor sugere então que os jornais nacionais, a exemplo do que já ocorria na Europa, não divulguem certas notícias, como adultérios, estupros e “dramas passionais”. Além disso, “quando não querem privar o público de seu acepipe predileto, indicam o nome dos comprometidos por meio de simples, sóbrias, discretas e serenas iniciais...”.

²⁷⁴ SÁNCHEZ NORIEGA, *Crítica de la seducción mediática*, p. 334.

levar à indiferenciação do ponto de vista. Os olhos vêem, mas “bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado – e nada registram”.²⁷⁵

²⁷⁵ BUCK-MORSS, *Travessia*, p. 24.

7.4 – O erotismo da publicidade na vitrine do jornal

Não só a crítica ao sensacionalismo, pela via do humor, dá conta do quanto Machado relativizaria suas posições iniciais a respeito do jornal. O autor abordaria ainda a questão da publicização das coisas e das pessoas que não encontraria veículo mais adequado para ocorrer do que o jornal. Um exemplo claro de sua inversão crítica é o conto “O segredo do Bonzo” (*Papéis avulsos*, 1882).²⁷⁶ Nele, o narrador relata um caso ocorrido na fictícia cidade de Fuchéu, onde aprendera, juntamente com dois amigos, uma doutrina que, à base de retórica e persuasão, convencia toda uma coletividade sobre o que quer que fosse: “(...) Se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”.

Quando um dos amigos do narrador, que era vendedor de alparcas, resolveu testar a doutrina, publicou notícias sobre as qualidades de seu produto num veículo descrito assim:

Usam neste reino de Bungo, e em outras destas remotas partes, um papel feito de casca de canela moída e goma, obra mui prima, que eles talham, depois em pedaços de dois palmos de comprimento, e meio de largura, nos quais desenharam com vivas e variadas cores, e pela língua do país, as notícias da semana, políticas, religiosas, mercantis e outras (...). E digo as notícias da semana, porque as ditas folhas são feitas de oito em oito dias, em grande cópia, e distribuídas ao gentio da terra, a troco de uma espórtula, que cada um dá de bom grado para ter as notícias primeiro que os demais moradores.

²⁷⁶ In: PROENÇA FILHO (org.), **Os melhores contos de Machado de Assis**, pp 41-48.

Foi o que bastou para que a cidade não falasse de outra coisa e consumisse ardorosamente a mercadoria.

Porém, a experiência mais engenhosa, segundo o narrador do conto, foi a do outro amigo, Diogo Meireles. Como os habitantes da cidade sofriam de uma “singela doença” – o inchaço dos narizes que tomava mais da metade da cara do enfermo –, o falso médico propôs “desnarigar” os doentes para substituir o órgão por um são, “mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado”. Convencidos da idéia, os doentes sujeitaram-se à operação e, apesar de não verem nada no lugar do órgão cortado, apostaram que ali estava o nariz substituto. O autor conclui ironicamente: “Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar”.

Nesse conto, além da alusão ao desmembramento do corpo, referido antes quando analisamos o sensacionalismo – e aqui há, sem dúvida, material para uma notícia sensacionalista pelo inusitado que contém –, Machado, com sua ironia mordaz, traz à tona a questão da formação de uma opinião pública moldada ao sabor de interesses particulares. A importância da espetacularização de todas as coisas fica evidente nesta declaração do “bonzo” que ensinara a doutrina aos três amigos: “Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais energéticas, não há espetáculo sem espectador”. O veículo próprio dessa mediação entre um sujeito individual e a expectativa pública de uma coletividade é o jornal. “Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz

da vida de cada um ocupação de todos”, declarou o conselheiro Aires à respeito do casamento de Tristão e Fidélia.²⁷⁷

E foi através do jornal que o Rio de Janeiro tivera notícia do feito de Rubião, no romance *Quincas Borba*: o salvamento de uma criança que iria ser atropelada por um *coupé*. Ao saber do ocorrido, o amigo Camacho, dono do jornal *Atalaia*, publicou-o, não sem exagerar os pormenores do sucesso, o que levava Rubião, a princípio, a aborrecer-se: “Era seu próprio nome impresso, rutilante, multiplicado, nada menos que uma notícia do caso da Rua da Ajuda. Depois do sobressalto, aborrecimento. Que diacho de idéia aquela de imprimir um fato particular, contado em confiança?”. Entretanto, à medida que os elogios se multiplicam, passa a saborear a publicidade, a ponto de o impulso inicial de pedir satisfações a Camacho acabar se convertendo em agradecimento e o desejo de anonimato, em “sede de nomeada”: “Rubião foi agradecer a notícia ao Camacho, não sem alguma censura pelo abuso de confiança, mas uma censura mole, ao canto da boca. Dali fora comprar uns tantos exemplares da folha para os amigos de Barbacena. Nenhuma outra transcreveu a notícia; ele, a conselho de Freitas, fê-la reimprimir nos ‘a-pedidos’ do *Jornal do Comércio*, interlinhada”.²⁷⁸

Outro personagem de Machado, Fulano Beltrão, do conto “Fulano”,²⁷⁹ também tem seu comportamento alterado depois de ver impresso no *Jornal do Comércio* do dia cinco de março de 1864 um artigo anônimo exaltando suas qualidades de pai, esposo, amigo e cidadão. O narrador sugere que esse fato fora decisivo para que Fulano passasse a se preocupar com outras coisas, “revelando um espírito universal e generoso”:

²⁷⁷ ASSIS, *Memorial de Aires*, p. 112.

²⁷⁸ ASSIS, *Quincas Borba*, pp 78-79.

Pode ser que me engane; mas estou que o espetáculo da justiça, a prova material de que as boas qualidades e as boas ações não morrem no escuro, foi o que animou o meu amigo a dispersar-se, a aparecer, a divulgar-se, a dar à coletividade humana um pouco das virtudes com que nasceu. Considerou que milhares de pessoas estariam lendo o artigo, à mesma hora em que o lia também, imaginou que o comentavam, que interrogavam, que confirmavam, ouviu mesmo, por um fenômeno de alucinação (...) algumas vozes do público.

Depois de declarar à mulher que a imprensa era uma grande invenção, mandou transcrever o artigo no *Diário do Rio de Janeiro* e no *Correio Mercantil*.

A preocupação com a opinião pública, referida nos textos machadianos acima – e também nos famosos contos “O espelho” (*Papéis avulsos*, 1882: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”) e “A teoria do medalhão” (*Papéis avulsos*, 1882) ²⁸⁰ –, é reflexo de um tempo em que tudo, seres e coisas, estão cada vez mais sujeitos à mercantilização no espaço público da cidade. Machado, além de recorrer inúmeras vezes aos anúncios para compor suas crônicas, não perderia a oportunidade de ironizar o apetite humano, desta vez por publicidade através da vitrine móvel do jornal.

E por falar em vitrine móvel, ainda lendo o bonde através do jornal, é interessante constatar que as primeiras campanhas publicitárias, feitas com cartazes, circularam nas paredes internas e externas do transporte público. Como os bondes substituíram a

²⁷⁹ In: **Obras completas**, pp 436-440. 2º volume.

²⁸⁰ In: PROENÇA FILHO, **Os melhores contos de Machado de Assis**, pp 31-40, pp 21-29. Cabe lembrar, também, o conto “Verba testamentária”, de *Papéis avulsos*, espécie de reverso do conto “Teoria do Medalhão, em que a “opinião pública” é parte integrante da personalidade de Nicolau.

privacidade das antigas charretes por um espaço público, onde a convivência entre estranhos era a regra, fazia-se necessário mantê-la a qualquer custo: “Isolar-se na privacidade significava em geral absorver-se no silêncio das próprias reflexões ou, na falta delas, do mero tédio. Era dessa disponibilidade da imaginação que a publicidade carecia, captando-a com truques sensoriais, cativando-a pelas promessas e seduzindo-a pelo desejo”.²⁸¹ Esses veículos também possibilitaram que as mulheres da elite se deslocassem de suas casas, situadas em bairros residenciais distantes, para comprarem artigos importados de luxo na área comercial da cidade velha.

No Brasil do final do século XIX, predominavam “os recursos primários e diretos do anúncio classificado ou da comunicação formal, que despreza a valorização da mensagem, como na informação oficial ou na pura e simples transmissão de um aviso”.²⁸² Estes breves comunicados pagos inspiraram-se por mais de cem anos no modelo adotado em 1808 pela *Gazeta do Rio de Janeiro* e quase nunca a mensagem publicitária, antes de 1915, era objetiva e eficaz. Somente quando o jornalismo se moderniza, buscando dar maior espaço à informação em detrimento da opinião é que a publicidade também se aperfeiçoa. Os jornais passam a cobrar por estes anúncios e alguns chegam a dever grande parte da sua receita à veiculação deles. A ilustração, as caricaturas, a impressão a cores, o reaparelhamento gráfico, dão vida aos anúncios e esses se tornam imprescindíveis à sobrevivência dos jornais privados.

Antes disso, os anúncios estavam mais para correspondência particular, com um forte tom pessoal, do que para publicidade comercial. Eram redigidos pelos próprios interessados que publicavam desde a venda de um escravo até um recado particular para

²⁸¹ SEVCENKO, *História da vida privada no Brasil*, p. 552.

²⁸² BAHIA, *Jornal, história e técnica*, p. 168.

uma outra pessoa. Esse recado podia ser uma mensagem amorosa ou uma troca de achincalhamento. A impessoalização do reclame, com o surgimento dos primeiros profissionais da propaganda, que agora redigiam os anúncios, aconteceu a partir dos anos 60 do século XIX. Por esse tempo, começa a popularização dos cartazes, panfletos e painéis pintados. Devido à circulação restrita dos jornais, o uso do reclame propriamente dito ainda era precário e os anúncios dirigiam-se para a Corte e para as residências de famílias ricas. Segundo Flora Süssekind, anunciavam-se, sobretudo, “chapéus, esteiras, sapatos, *croisés*, sofás, cristais, espelhos, escravos, gravuras, escarradeiras, pianos, pentes, rapé, fumo, ungüentos, livros, colégios”.²⁸³ Este trecho de uma crônica machadiana revela um pouco da diversidade dos anúncios por esses anos: “Um dia desta semana, (...), peguei de uma página de anúncios, e disse comigo: – Eia, passemos em revista as procuras e ofertas, caixeiros desempregados, pianos, magnésias, sabonetes, oficiais de barbeiro, casas para alugar, amas-de-leite, cobradores, coqueluche, hipotecas, professores, tosses crônicas...” (*Gazeta de Notícias*, 17 de julho de 1892).²⁸⁴

E já que Machado mencionou as “tosses crônicas”, por essa época os anúncios de remédios eram comuns e geralmente elevavam o produto à condição de milagroso na operação das curas. Conforme Freyre, “os remédios messiânicos foram parte importante do complexo messiânico da época (...), ao verificar-se intensa preponderância da preocupação

²⁸³ SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de letras*, p. 60. FREYRE (*Ordem e progresso*, p. CXXVIII) agrega a isso, nos primeiros anos da República, anúncios de inovações técnicas, como “máquinas a vapor para isto ou para aquilo, engenhos de serrar, máquinas de picar fumo, engenhos de moer cana, ou de beneficiar café, máquinas de fazer tijolos, prensas e torradores de farinha, moinhos para fubá, descascadores, despulpadores, brunidores, ventiladores”. Todas elas técnicas européias adaptadas às indústrias brasileiras mais ligadas à terra ou à lavoura em seus começos. O público brasileiro, em geral, e as elites, em particular, valorizavam o produto estrangeiro, a tal ponto que, como lembra Freyre, no fim do século XIX, o *Café Glacier* anunciava ser “o único estabelecimento no Rio de Janeiro que faz gelados iguais aos da Europa” e grande parte dos estabelecimentos comerciais, não só do Rio de Janeiro, mas de várias outras cidades menores brasileiras, adotavam nomes ingleses e franceses, como *The Gentleman* ou *Louvre* (p. CXXI).

²⁸⁴ In: GLEDSON (org.), *A semana*, p. 88.

com o Futuro sôbre a devoção ao Passado”.²⁸⁵ Para Sevcenko, outra razão para a predominância dos remédios na publicidade da época seria o surto de urbanização que trouxe para as cidades pessoas de origem rural, rompendo o contexto de transmissão do conhecimento das ervas, tratamentos e processos tradicionais de cura. Assim, os novos laboratórios químicos cuidaram de preencher essa lacuna. Além disso, “as próprias condições de aceleração, concorrência, isolamento, individualismo, ansiedade e a crescente carência de contatos afetivos tinham um indubitável reflexo na somatização de indisposições, instilando o proverbial ‘mal-estar da vida moderna’”.²⁸⁶

Novamente aqui, a necessidade de um narcótico para aliviar os efeitos de choque produzidos na cidade. As crônicas machadianas muitas vezes discorrem sobre este novo índice da modernidade que foram os remédios messiânicos e geralmente o enfoque é a perecibilidade deles: anunciados nos jornais como novos e definitivos, acabam sendo ultrapassados pela próxima novidade. Um exemplo disso é a crônica de “Balas de Estalo” do dia 10 de agosto de 1884,²⁸⁷ onde o escritor, através da reprodução de um diálogo entre Deus e o apóstolo Pedro, ironiza os anúncios publicitários e as últimas novidades da ciência. Deus, ao perceber que há inscrições pintadas no lado externo da Capela Imperial, pergunta a Pedro sobre o que se trata. Pedro diz que são anúncios. “Anúncios de prédicas e missas?”, ou “de escritos religiosos?”, pergunta Deus. E o apóstolo responde: “São anúncios de várias coisas profanas... Não vejo bem de longe; creio que são camisas de flanela... Não; leio agora um: *Manteiga da Normandia*. Outro: *Sapatos do Curvelo*. Há também alguma coisa da grande alfaiataria *Estrela do Brasil*, e a *Erva Homeriana*... Não leio bem os outros”. Questionado por Deus sobre o que era a tal Erva Homeriana, o

²⁸⁵ FREYRE, **Ordem e progresso**, p. CXXXIV.

²⁸⁶ SEVCENKO, **História da vida privada no Brasil**, p. 553.

apóstolo responde que as ervas e as pastilhas “são puros milagres; fazem o que fizestes na terra...”, só não ressuscitam os mortos, mas, no mais, fazem de tudo. “São as últimas descobertas da ciência”. Deus pergunta, então, o que foi feito do *Xarope do Bosque*, anunciado em 1853 e que também operava milagres. “Os xaropes são como os impérios”, responde Pedro, e, portanto, caem para dar lugar a outros, cujo poder de cura só dura até ser substituído pelo anúncio de uma outra novidade.

O período em que Machado escreve essa crônica é considerado por Freyre como o de maior esplendor das seções ineditoriais ou pagas dos jornais brasileiros. Essas seções (formadas pelos avisos, *réclames*, *apedidos* e *solicitadas*) revelariam o *ethos* ou o temperamento nacional: “(...) é que, através dêles, se fêz sentir a presença ou a participação na vida nacional brasileira de elementos que o avanço da alfabetização, por um lado, e o da técnica da imprensa, por outro, dotaram de meios de expressão ou de afirmação social, desconhecidos pelos seus antepassados; e que sob êste aspecto, constituíram progresso”.²⁸⁸ Freyre também considera que estas seções pagas, contrapondo-se ao tom erudito e artificial dos editoriais, revelariam um português oral, vivo e espontâneo, muito mais característico de uma cultura genuinamente brasileira, folclórica, onde o *humour* e o pitoresco na linguagem encontrariam lugar garantido.

O fim do século XIX também marcaria o início da profissionalização da publicidade que, além de seduzir comerciantes e empreendedores, atrairia homens de letras como Bilac,²⁸⁹ redator de quadrinhas e sonetos de propaganda em que o tom poético pretendia

²⁸⁷ In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo de Machado de Assis**, pp 113-115.

²⁸⁸ FREYRE, **Ordem e progresso**, p. 219.

²⁸⁹ A propósito, sobre o papel da publicidade nos jornais, Bilac discorre em crônica do *Correio Paulistano* do dia 24 de novembro de 1907 (In: DIMAS, **Vossa Insolência**, pp 171-175). Nela, o autor diz ser impossível “num século de tão espalhado e profundo industrialismo” o jornal ser sustentado apenas pelos jornalistas. Defende, então, o anúncio, “que é independente e soberano, e onde o Dinheiro é rei”. Reconhece, entretanto, que é na comparação do espaço reservado à redação com o espaço reservado aos anúncios que “a incoerência

enobrecer o anúncio, “como se”, afirma Sússekkind”, “a forma fixa, consagrada, e o burilamento parnasiano valorizassem os produtos à venda”. Segundo a autora, a indústria do reclame, além da possibilidade de profissionalização dos escritores, afetou o sistema literário brasileiro em geral, porque fez do livro um produto a ser anunciado e fez do próprio anúncio matéria literária. Assim,

no Brasil dos anos 80 do século XIX aos 20 deste século, a publicidade começou a se tornar uma interlocutora importante para a nossa produção cultural. Porque produz um intelectual cuja profissionalização está ligada ao seu trabalho como anunciante. Porque influencia diretamente no aumento do público potencial para a literatura. Porque parece se achar ligada organicamente à paixão pelo ornato, pela fachada, em voga no país então.²⁹⁰

De fato, a paixão pelo ornato, pela fachada, dará numa outra espécie de propaganda que, à semelhança dos anúncios de produtos, também se veiculará pelo jornal. Trata-se do comércio do corpo e da venda da imagem pública, sintomas de um tempo em que o afeto começa a ser comprado e que a competitividade reinante começa a forjar tudo: personalidades e produtos.²⁹¹

e a contradição, num bom jornal moderno, se mostram mais claramente”. E como exemplo cita o fato de todos os jornais condenarem o jogo do bicho em seus textos sem deixarem, entretanto, de publicarem anúncios e “palpites” sobre ele. Mas, “sem esse industrialismo, o jornal não poderia viver. Pode existir ainda hoje o tipo antigo e clássico do ‘jornalista-apóstolo’. Pode existir, e existe. Mas a imprensa não é um apostolado. No meio do noticiário de escândalo e dos anúncios, o artigo doutrinator é como um púlpito sacro, plantado no meio de uma feira...”.

²⁹⁰ SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de letras*, pp 63, 69-70.

²⁹¹ Machado escreveu inúmeras crônicas a respeito da falsificação de vários produtos, tais como: bilhetes de loteria (*Gazeta de Notícias*, 26 de junho de 1885); café brasileiro (“Como faremos eleições puras, se falsificamos o café, que nos sobra? Espírito da fraude, talento da embaçadela, vocação da mentira, força é engolir-vos também de mistura com a honestidade de tabuleta”, *Gazeta de Notícias*, quatro de dezembro de

Sobre o comércio do afeto e do corpo, Machado refere-se em crônica do dia 17 de julho de 1892 de “A semana”.²⁹² Depois de se dizer farto das notícias da semana, o autor resolve ler as “as procuras e ofertas” e acha o seguinte anúncio: “‘Uma viúva interessante, distinta, de boa família e independente de meios, deseja encontrar por esposo um homem de meia-idade, sério, instruído, e também com meios de vida, que esteja como ela cansado de viver só; resposta por carta ao escritório desta folha, com as iniciais M. R., anunciando, a fim de ser procurada essa carta’.” Segundo nota de Gledson, era muito comum se encontrar anúncios desse tipo nos jornais da época, mostrando o desespero de mulheres que se diziam viúvas. Para ele, podia ser até uma forma velada de prostituição pelo jornal, algo que Machado voltaria a comentar em crônica do dia 17 de setembro de 1893, também da coluna “A semana”, da *Gazeta de Notícias*.²⁹³ Nela, o autor analisa o caso de duas anunciantes que declaravam querer encontrar um cavalheiro que as protegesse “ocultamente”. “Parece um ato de moças vadias, e é uma operação econômica”, diz o cronista. Depois de comentar os pormenores dos dois anúncios, Machado acredita que as moças até possam encontrar o tal cavalheiro que solicitam; difícil seria o cavalheiro não sucumbir à curiosidade dos amigos sem “bradar a todos os ventos: ‘Sou eu! eu é que sou o dono e o autor. Eu sou o cavalheiro

1892); moedas (crônicas de 15 e 29 de janeiro de 1893). Essas crônicas estão publicadas em GLEDSON, **A semana**, pp 161, 190. Sobre a polêmica da falsificação de vinhos, comenta, em crônica de “Balas de estalo” do dia 23 de agosto de 1884, o anúncio em que um cavalheiro, se não falsifica a bebida, forja brasões de armas, árvores genealógicas, cartas de nobreza. “Que querem? é preciso comer. Cartomancia, heráldica, pindaíba de tatu, ou vinhos confeccionados no fundo do armazém, tudo isso vem a dar na lei de Darwin” (In: PAIVA DE LUCA (org.), op. cit., pp 121-123). Susan BUCK-MORSS (no já citado **Dialectic of seeing**, p. 58) comenta a apropriação que os darwinistas sociais fizeram, no século XIX, da teoria da evolução natural de Charles Darwin para compor sua teoria da “evolução social”. Para Darwin, a natureza tinha um curso histórico único e não repetitivo e essa teoria, se vista no seu contexto científico e empírico, era crítica na medida em que desafiava o mito teológico e o dogma bíblico. Mas, quando apropriada pelos darwinistas sociais, perdia esse impulso crítico e dava respaldo à idéia de um capitalismo competitivo como verdadeira expressão da natureza “humana”, onde as rivalidades eram vistas como resultado da luta pela sobrevivência e onde os vencedores dominavam porque eram naturalmente superiores. Dentro desse discurso, a injustiça social não poderia ser combatida. Benjamin denunciaria o equívoco desses conceitos, argumentando que qualquer crença no processo evolutivo como curso natural da história é um mito.

²⁹² In.: GLEDSON (org.), **A semana**, pp 88-91.

rico; eu é que a protejo ocultamente, que a visto, que a calço, que a dorno, que lhe pus carro e cavalo. (...) Imprimam que sou eu.” De fato, as mulheres, e sobretudo as *cocottes* francesas, passam a ser cada vez mais associadas às mercadorias: “Os amantes, para demonstrar sua própria riqueza e *chic*, exibiam o custo e o gosto das mulheres, cujos favores eles haviam ostensivamente comprado. (...) Tais mulheres eram admiradas publicamente por seu estilo e por seus compradores, da mesma forma que as mercadorias de luxo em geral o são”.²⁹⁴ Mais sintomático ainda do culto à “mercadoria” francesa é a predileção dos brasileiros da elite pelas prostitutas originárias da França em detrimento das polacas e açorianas. Needell sugere que, além da associação natural dessas mulheres com os paradigmas franceses, elas contrastavam com as mulheres da elite carioca, recatadas e provincianas, que, mesmo seguindo à risca os modelos francófilos de comportamento e vestuário, jamais seriam “originais”.

Além dessa projeção dos desejos sexuais nos paradigmas europeus, havia uma preocupação “moderna” pela projeção da imagem, revelada na crônica em questão quando Machado sugere que o cavalheiro que atender o anúncio da moça, não suportando o anonimato, iria bradar: “imprimam que sou eu”. Nessa declaração, toda a percepção do cronista sobre a importância cada vez mais decisiva da construção do culto à personalidade pela via do jornal. Ironicamente, coube ao escritor que também se vendia e que também construía sua reputação através das páginas desse veículo moderno, denunciar esse afã por publicidade.

Tal *marketing* pessoal funda-se numa dialética: de um lado, desejo do anonimato no meio da multidão como forma de defesa diante da cidade em aceleração e do convívio com

²⁹³ In.: GLEDSON (org.), *A semana*, pp 298-303.

²⁹⁴ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 190.

as multidões; de outro, necessidade de promover-se, de sair da sombra do interior burguês e aparecer tal qual um produto numa vitrine. Conforme Sevcenko, um dos exemplos dessa dialética é o chamado “andar à americana”, ou “passo inglês”, que era o hábito de caminhar pelas ruas sozinho e às pressas, numa atitude de alienação por tudo que estava à volta, pessoas e coisas. Alheio ao lugar e às pessoas, o passante ganhava tempo pessoal e sincronizava-se com o ritmo acelerado e frio dos novos equipamentos tecnológicos disponíveis na cidade.

Paradoxalmente portanto, ampliação do tempo e espaço privados para o interior do âmbito público e inserção da experiência íntima no plano regulado das energias aceleradas e dos mecanismos massificantes. No primeiro caso há um desinvestimento do público em favor do privado; no segundo, é o privado que passa a se modular por uma norma cada vez mais coletiva. Essa antítese caracteriza a condição por excelência do homem moderno.²⁹⁵

Sobre esse desejo de se tornar público, a crônica de Machado do dia 14 de março de 1885, publicada na coluna “Balas de estalo”,²⁹⁶ é esclarecedora. Nela, o cronista discorre sobre os motivos que levariam um capoeira (membro de um grupo que, segundo os jornais da época, praticava a desordem e a agressão) a desferir facadas na barriga das pessoas e conclui que tudo seria por causa do “erotismo da publicidade”. Ou seja, seria culpa do desejo que tem o homem que está em sintonia com o seu tempo de ver o nome “em letra redonda” sair nos jornais e ficar “notório sem despende nada”. O remédio para combater a

²⁹⁵ SEVCENKO, *História da vida privada no Brasil*, p. 551.

ação dos capoeiras, segundo Machado, é “não publicar nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que não se dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos”.

Em outra crônica do mesmo ano,²⁹⁷ Machado, sob o pseudônimo de Lélío, oferece seu nome para ser incluído nas listas dos ministérios. Sobre o motivo, diz que “é para ter o gosto de reler o meu nome impresso, entre outros seis, para ministro de Estado. Ministro de quê? De qualquer coisa: contanto que o meu nome figure, importa pouco a designação. (...) Quero só o gosto; é só para ler de manhã, sete ou oito vezes, e andar com a folha no bolso, tirá-la de quando em quando, e ler para mim, e saborear comigo o prazer de ver o meu nome designado para governar”.

O “erotismo da publicidade” também é mencionado no já citado conto “A teoria do medalhão” (*Papéis avulsos*, 1882),²⁹⁸ onde, entre as várias sugestões que um pai dá ao filho sobre como se tornar um medalhão, há esta: “Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição”. E uma das formas de se obter publicidade é, quando por ocasião de alguma homenagem, convidar os jornalistas:

Se esse dia é um dia de glória ou regozijo, não vejo que possas, decentemente, recusar um lugar à mesa aos repórteres dos jornais. Em todo o caso, se as obrigações desses cidadãos os retiverem noutra parte, podes ajudá-los de certa maneira, redigindo tu mesmo a notícia da

²⁹⁶ In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo de Machado de Assis**, pp 231-233.

²⁹⁷ In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo de Machado de Assis**, pp 247-248.

²⁹⁸ In: PROENÇA FILHO (org.), **Os melhores contos de Machado de Assis**, pp 21-29.

festa; e, dado que por um tal ou qual escrúpulo, aliás desculpável, não queiras com a própria mão anexar ao teu nome os qualificativos dignos dele, incumbe a notícia a algum amigo ou parente.

Machado acaba de inaugurar aqui a figura do assessor de imprensa, misto de jornalista e publicista, tão em voga nos dias de hoje. Precisamente porque tanto os órgãos públicos ou privados quanto as celebridades querem se manter na mídia, contratam o assessor, que deve ser jornalista, para confeccionar matérias (chamadas *releases*), responder ao restante dos veículos de comunicação sobre os aspectos positivos ou amenizar da melhor forma possível alguma notícia negativa que, porventura, venha a desabonar a imagem do assessorado.

Se das paredes de um interior burguês, o cidadão passa às ruas; se do anonimato, passa ao anseio pelo público nas folhas; se das folhas impressas, o anúncio quer saltar para a rua sob a forma de cartaz, de panfleto, nas fachadas dos prédios e no pano das salas de cinema; tudo, então, seres e coisas, vira mercadoria: “A vida elegante, identificada com a aristocracia, havia passado pouco a pouco para as mercadorias à venda atrás das vitrines”.²⁹⁹ Conforme Süsskind, “a palavra de ordem parece ser ‘exibir, tornar público’. Desde a cidade em que se vive objeto de exibição em álbuns de vistas, cartões-postais, panoramas, revistas de ano à própria figura”.³⁰⁰ Da marca pessoal, ou seja, o “nome impresso”, à marca anunciada na Capela Imperial (conforme a crônica machadiana que analisamos mais acima), tudo é passível de ser exposto tal qual produto numa vitrine. E nada mais paradigmático dos tempos do que as vitrines do comércio. Elas revelam bem a

²⁹⁹ NEEDELL, *Belle époque tropical*, p. 188.

passagem entre o interior e o exterior, convertendo o domínio doméstico de um produto ao deleite público dos passantes das ruas, conforme vimos anteriormente a respeito do elemento vidro nas grandes cidades. Se a aura já não encontra mais representação no culto ou na religião, ela se aloja em outros lugares, como na fantasmagoria das vitrines ou no culto à personalidade, conforme Machado pioneiramente testemunha.

Benjamin apostava que, com o estremecimento das antigas formas de uma aura que se dava por vias religiosas ou cultuais, a humanidade poderia acordar do sono da fantasmagoria para fazer da técnica material revolucionário. Mas o mundo das vitrines contemporâneo, desdobramento da onda que se iniciou na virada do século XIX para o XX, e que tem na publicidade televisionada seu ápice, não parece dar apaziguamento ao nosso filósofo. Afinal, satisfazer o desejo de consumo num mundo cada vez mais globalizado converte-se, a cada dia, também num templo de culto religioso em cujo altar figura incontestemente o capital. Ou como já dizia Marx, em carta a L. Kugelman, escrita em 27 de julho de 1871: “Se creía hasta ahora que la formación de los mitos cristianos bajo el Imperio romano había sido posible gracias a que no existía la imprenta. Sucede todo lo contrario. La prensa diaria y el telégrafo difunden sus invenciones por todo el universo en un abrir y cerrar de ojos, fabricando en un día más mitos (y el rebaño de burgueses se los cree y los difunde) que antes en un siglo”.³⁰¹

A fabricação de mitos, seja pela publicidade dos produtos ou pelo *marketing* pessoal, tem nas crônicas de Machado uma documentação pioneira. A vitrine oportuna para esse balcão de negócios: o jornal. Enquanto Machado ironizava a “sede de nomeada” dos

³⁰⁰ SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de Letras*, pp 68-69.

³⁰¹ In: ROMANO, Vicente (org.). **Sobre prensa, periodismo y comunicación**: Karl Marx / Friedrich Engels. Madrid: Taurus, 1987. p. 285. E, no entanto, Marx não desconsideraria a necessidade social da informação,

medalhões ou a promessa derradeira do produto que se anunciava, ele próprio ia tornado-se notório, ia fazendo-se mercadoria requisitada através da vitrine translúcida e massiva do jornal. E o jornal é a expressão visual, para ser lida, desse corpo erotizado e desmembrado pelos sucessivos cortes da propriedade capitalista. Ele já surge seccionado e as colunas autônomas de suas matérias, alienadas umas das outras, são a expressão de um pensamento fragmentário e um olhar nômade, inquieto, superficial, que se alimenta de fatos e não mais da reflexão profunda sobre eles. Expressão do “tempo é dinheiro”, converte-se juntamente com o que anuncia em suas páginas, no *outdoor* de si mesmo. O jornal mimetiza as experiências que vínhamos analisando até agora e que estão subscritas na percepção de Machado *sobre* o veículo: fragmentação, movimento, coletivização e fantasmagoria. Tais experiências se fariam notar novamente quando Machado, depois de muito vagar pelas ruas (“Não nos envergonhemos de viver na rua; é muito mais fresco”³⁰²), faria a travessia de volta para casa: a casa do livro. Diríamos que não impunemente.

entendendo o jornalismo, conforme Romano, “como medio de transmisión y difusión de información necesaria para la dirección efectiva de la sociedad” (p. 14).

³⁰² Crônica machadiana (já citada) do dia 14 de março de 1885. In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo de Machado de Assis**, p. 232.

PARTE III – EXPERIÊNCIAS MACHADIANAS II:
DO JORNAL AO LIVRO (*Memórias póstumas...*)

Capítulo VIII – *Memórias póstumas*: um livro-jornal

8.1 - *Memórias póstumas* e a “sede de nomeada”

As experiências mencionadas nos capítulos anteriores foram trazidas de volta para a casa do livro através de uma obra pioneira na literatura brasileira, inauguradora de tempos modernos: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Publicada em pedaços, de março a dezembro de 1880, na *Revista Brasileira*, reflete bem um país cujo Segundo Reinado aproximava-se do fim e cuja ânsia de modernização em todas as esferas da vida encontraria seu correlato na forma de se ler e se escrever romances (muito embora tal ânsia fosse brecada a todo instante pela constituição de um Brasil ainda arcaico, analfabeto, conservador, que só aboliria a escravidão em 1888 e proclamaria a República em 1889). Portanto, um Brasil ambíguo e heterogêneo, que se queria moderno, mas que tinha que se deparar a todo o instante com os bolsões de atraso e subdesenvolvimento, o que torna a importação do ideário moderno europeu, no mínimo, contraditório.

Mas Machado já estaria suficientemente maduro para perceber isso e *Memórias póstumas* reflete este movimento descompassado entre o Brasil que de fato éramos e o Brasil que gostaríamos de ser. Verdade que, em que pese todo o atraso da nossa situação, ocorreria uma guinada na direção do capitalismo com o surgimento de uma série de novidades técnico-industriais que começavam a compor o cenário brasileiro, sobretudo a partir de fins da década de 80 do século XIX e começos do século XX, mas que a narrativa machadiana já anteciparia: ampliação da rede ferroviária, iluminação elétrica nos teatros do Rio de Janeiro, tração elétrica nos bondes, aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos,

aparecimento da fotografia, do cinematógrafo e do fonógrafo, surgimento de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, expansão da prática do reclame e da atividade jornalística.³⁰³ Como bem diria Machado em crônica lançada dois anos depois da publicação de *Memórias póstumas*: “(...) o meu amigo esquece que tudo ou quase tudo está inventado: a pólvora, a imprensa, o telescópio” (*Gazeta de Notícias*, 16 de dezembro de 1883).³⁰⁴

Memórias póstumas reflete essa modernização em curso e pode-se dizer que mimetiza em sua estrutura a técnica mais condizente com o tempo: a jornalística. De fato, a consolidação da imprensa levou muitos escritores nacionais a terem que articular um estilo “de passagem”, próprio da atividade jornalística. Daí o fortalecimento de gêneros como a reportagem, as entrevistas e as crônicas, que revelariam uma sensibilidade literária mais propensa a compreender o tempo da forma fragmentária e passageira com que estava se apresentando, conforme Süsskind: “Diante de uma percepção fragmentária do tempo, tomando como coordenadas fundamentais o instante e uma insistente tentativa de captar o transitório, textos como esses fazem da própria linguagem apenas uma moldura flexível e capaz de abrigar diferentes aproximações de um presente contínuo semelhante àquele que dimensiona a escrita jornalística”. Assim, as formas de impressão, reprodução e difusão estariam “enformando” a técnica literária do período, o que se evidenciava, entre outras coisas, na substituição de uma “poesia cheia de interiores” por uma “literatura-quase-cartaz”.³⁰⁵

³⁰³ Estas inovações foram recuperadas por SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de letras*, p. 29.

³⁰⁴ In: PAIVA DE LUCA (org.), *Balas de estalo*, pp 81-82.

³⁰⁵ SÜSSEKIND, *Cinematógrafo de letras*, p. 99, 87. SCHWARZ (*Um mestre na periferia do capitalismo*) também sugere a aproximação de *Memórias* com a crônica jornalística, mas sem deixar de salientar o descompasso denunciado por Machado entre uma sociedade que se queria moderna e ligada ao progresso mundial e uma estrutura social engendrada numa colônia escravocrata e paternalista.

Essa constatação da autora vem ao encontro do que vínhamos analisando no final do capítulo anterior sobre a necessidade, cada vez maior, de se sair às ruas, de se tornar público, onde a “literatura-cartaz” do jornal é a antítese eficaz do interior burguês, de um indivíduo que se fundava no privado. Machado capta, com ironia, esse “ar dos tempos” e não é outra coisa que não a “sede de nomeada” que levará o autor-defunto à morte. Tudo porque perseguia obstinadamente uma idéia fixa: a criação de um “emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”. Mas não era tudo. Para além do objetivo “verdadeiramente cristão” e das “vantagens pecuniárias”, desejava ver tal produto impresso nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas e caixinhas de remédio: “Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me argúam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada” (*Memórias póstumas*, p. 20). Talvez o personagem estivesse pagando um tributo ao pai que, ainda na juventude de Brás, orientara: “Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (*Memórias póstumas*, p. 67).

A “sede de nomeada” tem seu contrapeso no temor da opinião pública. Isso fica evidente no trecho em que Brás Cubas encontra Lobo Neves, marido traído por ele, na Rua do Ouvidor: “(...) pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. Supus que esse tribunal anônimo e invisível, em que cada membro acusa e julga, era o limite posto à vontade do Lobo Neves” (*Memórias póstumas*, p.154). Um temor que Brás, já defunto, parecia não mais compartilhar, uma vez que, se na vida, o olhar da opinião obriga “a calar os trapos velhos, a

disfarçar os rasgões e os remendos”, na morte, “o olhar da opinião (...) perde a virtude”. O que leva o autor a concluir: “Não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados” (*Memórias póstumas*, pp 61-62).

A “sede de nomeada”, cuja realização suprema não se dá não mais pelo livro, mas pelo jornal, tem seu correlato perverso: a notoriedade almejada, a imortalidade buscada, cai no abismo do que parece tal qual produto tirado do mercado para dar lugar à próxima novidade. Tal qual jornal, que já é matéria morta antes mesmo da edição seguinte. A ironia se estabelece quando Machado deseja ver seu nome impresso para deleite público e para se perpetuar, porém escolhe não mais o imortal livro e, sim, um livro que imita a estrutura degradante do jornal. Talvez por isso, tenha escolhido como protagonista um defunto. Num contexto em que os indivíduos se *coisificam* para figurar nas páginas transitórias do jornal, tudo (seres e coisas) já vem carimbado com a marca da morte. O próprio livro *Memórias póstumas*, que se despedaça para caber no jornal, já é defunto, e talvez por isso seu autor se sinta tão à vontade para des-auratizar tudo que o circunda. De fato, a marca do narrador é o desrespeito por tudo e por todos, como afirma Schwarz: “(...) o narrador desrespeita o leitor em muitos planos, que vão desde a construção da frase até a arquitetura geral da narrativa, até o relacionamento entre autor e leitor. Assim, há uma espécie de expansão da relação de afronta, da relação de abuso, que se refere ao leitor, às formas literárias, às personagens e, muito importante, à cultura geral disponível na época”.³⁰⁶

Algo que Machado não fazia nos romances da chamada “primeira fase” (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*). O que poderia ter mudado? Só mesmo o amadurecimento de um senso muito agudo da finitude de todas as esferas da vida,

³⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: **Machado de Assis, uma revisão**. Rio de Janeiro: In-fólio, 1998. pp 47-64.

e inclusive do próprio livro a partir do qual escreve, poderia ter dado o substrato necessário para tornar tão incomensurável o desdém dos finados. Arriscaríamos dizer que este “senso” fora desenvolvido na passagem pelas páginas perecíveis do jornal. Se *Memórias póstumas* nasce sob o signo da morte é porque Machado já tivera tempo suficiente de experimentá-la na caducidade cotidiana do jornal.

8.2 – *Memórias póstumas*: um mundo sem deuses

As experiências que vínhamos analisando de Machado *sobre* o jornal (na forma e no conteúdo) são agora incorporadas na estrutura de *Memórias póstumas*: a fragmentação dos capítulos, o movimento em alta velocidade e ininterrupto da narrativa, a constatação da projeção coletiva da obra, a certeza da natureza comercial e fantasmagórica do “produto”... Agrega-se a isso a constatação permanente de uma transitoriedade que permeia o tempo e contamina seres e coisas, subjacente a todas as experiências anteriores. O tempo agora, esvaziado da eternidade que lhe era conferido, é cada vez mais constituído de intensidades luminosas, mas que já nascem com a marca do que não dura.

Esse sentido fora captado por Machado na pergunta, de caráter benjaminiano, que lançou em crônica de 1886, cinco anos depois da publicação de *Memórias póstumas*: “Mas o que é que dura neste mundo, a não ser as Pirâmides do Egito e a boa fé da minha comadre?”.³⁰⁷ A crônica versa sobre os desfalques que começam a se alastrar pela cidade, um assunto que não duraria muito, talvez “algumas horas, dois ou três dias”, mas o que é que dura mesmo neste mundo? pergunta o narrador. De fato, num mundo recheado de informações cotidianas, nada mais é durável para além de alguns instantes. E, embora tal fragmento, em seu questionamento filosófico, pareça queixar-se da transitoriedade de tudo, a ironia contida nele anula qualquer possibilidade nostálgica. Qualquer sentido transcendente de uma análise sobre a vacuidade do tempo humano cai no comezinho de uma das práticas brasileiras mais chãs: a do desfalque. O cronista parece estar à vontade, rindo-se da caducidade que paira sobre a época. Mas, enquanto ri, denuncia-a. Transita,

³⁰⁷ Crônica do dia três de março de 1886. In: PAIVA DE LUCA (org.), **Balas de estalo de Machado de Assis**, pp 334-335.

como sempre, tal qual o personagem Brás Cubas, “entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Nesse lugar de passagem, esvazia a imortalidade do tempo para apostar na sua repetição e decadência.

A mesma transitoriedade está presente no jornal. Osman Lins tem uma metáfora interessante para denotar a passagem do livro ao jornal. Compara-os a duas moradas distintas. A primeira procura “isolar do século as coisas permanentes ou aquelas para as quais desejaria o homem uma vida que ultrapasse a duração da sua”.³⁰⁸ Para isso, interpõe entre a habitação e o leito da rua degraus, erige muros e jardins nos palácios, eleva o pórtico e o altar-mor das igrejas. Esses teriam a mesma função que tem nos livros a encadernação em couro com guarnições de ferro, de ouro, de prata, de marfim, com fechaduras e correntes que assegurariam a condição de um espaço privilegiado, fora da ação do tempo. Sem falar na “gradação quase ritualística” que as várias sedimentações de um livro impõem: a capa, a guarda branca, a falsa folha de rosto, a verdadeira folha de rosto... Já o periódico preocupa-se com o temporário, e o assunto de capa de qualquer jornal ou revista esforça-se para perseguir o já: “Assim é que o jornal, por sua natureza ligado ao dia a dia, expressão do fato em andamento ou apenas consumado e prestes a ser esquecido, substituído, dispensa toda espécie de separação entre o texto impresso e o mundo. Reflexo do transitório, ele mesmo exemplo das coisas que não permanecem, não tem integridade alguma a resguardar. Ligado estreitamente ao tempo, sobrevém para fugir, passar, ser esquecido”.³⁰⁹

Mas, paradoxalmente, esse corpo que nasceu para ser esquecido eterniza a experiência de ruptura que uma multidão urbana teve ao se desalojar da morada do livro.

³⁰⁸ LINS, **Guerra sem testemunhas**, p. 125.

³⁰⁹ LINS, **Guerra sem testemunhas**, p. 126.

Uma morada que prometia a continuidade de uma tradição, embalada por ideais burgueses de distanciamento, individualidade e permanência. Uma morada cujo interior dificilmente comportaria aquela que Walter Benjamin chamaria de “massa”. Desalojada de tal morada, o interesse dessa massa urbana encontraria respaldo no corpo similar ao seu do jornal. Entre o individual e o coletivo, entre a permanência e o que não dura, entre o que está distante e bem guardado e o que está próximo e enxovalhado, entre o que tem casa e o que habita as ruas, ambos (massa e jornal) inclinam-se para os segundos elementos dessas dicotomias.

Esta *mímese* do corpo urbano, esta segunda natureza chamada jornal, mal nascia e já era ou satanizada ou endeusada pelos seus observadores. A satanização provinha do entendimento de que a transitoriedade do jornal era reflexo da própria transitoriedade da época. Sob o seu signo, todo o texto é perecível, toda a afã pela eternidade da palavra ou da idéia esvai-se numa página barata, papel de embrulho ou que forra o chão. O endeusamento se dava pelo fato de que era difícil representar em linguagem humana os poderes das novas tecnologias e, portanto, em suas primeiras aparições, elas eram vistas como “deuses”. Porém, tais deuses míticos eram tão transitórios quanto o momento histórico no qual foram gerados. O resultado: o mito e a sua pretensão de expressar uma verdade transcendente e eterna são enfraquecidos pela constatação de que tudo passa para dar lugar a um outro mito e daí a declaração de Machado de que nada duraria nesse mundo ser extremamente oportuna. Conforme Buck-Morss, “not the presence of the gods is to be deplored, not their return to walk the earth, but the attempt to build them a permanent home”.³¹⁰ Porque os deuses dessa mitologia moderna são caracterizados pela susceptibilidade ao tempo. Seu destino trágico é perpetuamente morrer e a transitoriedade é a base de seu poder.

O jornal, enquanto novo mito que não habita mais uma morada eterna como a casa do livro, expressa esse tempo descontínuo, transitório e põe em xeque o próprio sentido do mito. Uma vez que tudo passa, enquanto o mito fixa morada na imortalidade, que nada mais dura neste mundo (como o próprio Machado supõe), então o mito perde seu estatuto de deus para virar um simples mortal. É como o tempo do barroco, analisado por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, onde o desejo de transcendência dá lugar ao mundano e ao imanentista e onde o homem religioso, se “adere tanto ao mundo, é porque se sente arrastado com ele em direção a uma catarata”. Se o intuito do Barroco (mais especificamente o alemão) é esvaziar o além para trazê-lo violentamente à luz do dia tal qual um céu derradeiro que aniquilaria a terra, é porque tem como princípio o encurtamento das distâncias (o naturalismo barroco é “a arte das menores distâncias”). “Os pintores da Renascença sabiam manter o céu em sua altitude inacessível, ao passo que nos quadros barrocos a nuvem se move, de forma sombria ou radiosa, em direção à terra”.³¹¹ Nesse caso, os deuses são convidados a passear na terra e ao contrário da crônica cristã que abrangeria a totalidade de uma história universal concebida como a história da redenção, o drama barroco centra-se na história empírica.

Voltando ao livro *Memórias póstumas*, é a certeza da transitoriedade que faz do narrador alguém tão desaforado (o “desdém dos finados”) e que mortifica tudo para trabalhar sobre suas ruínas. Mortifica a tradição literária e, tal qual trapeiro, junta seus

³¹⁰ BUCK-MORSS, *Dialectics of seeing*, p. 256. “Não é a presença dos deuses que deve ser deplorada, nem a sua volta para caminhar na terra, mas a tentativa de construir uma morada permanente para eles” (Tradução de Ana Luiza Andrade).

³¹¹ BENJAMIN, *Origem...*, pp 90, 102.

dejetos num livro cuja forma imita a estrutura degradante do jornal. Justo o jornal, essa forma que parece “incompatível com ambições artísticas sérias”.³¹²

E não poderia ser outro, que não o jornal, o palco onde se representa a constatação, por Brás Cubas, da caducidade que paira sobre a época. Trata-se de uma cena em que o personagem e seu amigo Quincas Borba decidem fundar um jornal oposicionista para derrubar o ministério. O que move Brás é o puro despeito por não ter se tornado ministro de Estado. Já o que move Quincas é o desejo de divulgar seu Humanitismo, doutrina filosófica que “não excluía nada”: “as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras eram, segundo a nossa doutrina, a mesma sublimidade”. Tão efêmero e vazio como o objetivo dos autores, seis meses depois morre o tal jornal. Para falar do fim do jornal, Brás Cubas alude a seu próprio cansaço e velhice: “O primeiro número do meu jornal encheu-me a alma de uma vasta aurora, coroou-me de verduras, restituiu-me a lepidez da mocidade. Seis meses depois batia a hora da velhice, e daí a duas semanas a da morte, que foi clandestina, como a de D. Plácida. No dia em que o jornal amanheceu morto, respirei como um homem que vem de longo caminho”.³¹³

A pequena crônica sobre a morte e a vida do jornal (vazio, efêmero e que não deixa marcas) alegoriza a vida e a morte de Brás Cubas. Machado satiriza a intenção do protagonista de escrever suas memórias, ao mesmo tempo que já nos avisa de sua morte.

³¹² SCHWARZ, **Um mestre na periferia do capitalismo**, p. 217. O autor argumenta que várias propriedades formais experimentadas por Machado no folhetim para jornal foram transpostas para a sua “segunda fase”. Algumas delas: a disposição sumária sobre os diferentes assuntos, a passagem arbitrária de um a outro, a abundância deles, a transposição dos mandamentos práticos da mercadoria para a técnica da prosa.

³¹³ ASSIS, **Memórias póstumas**, p. 186. Sobre o “cansaço” do personagem e, por consequência, do movimento do narrador, SCHWARZ (**Um mestre na periferia do capitalismo**, p. 53) declara: “Não se pode dizer que avance, e muito menos que conclua; repete-se e, no máximo, se desgasta, libérrimo em aparência, compulsivo de fato, o cansaço sendo o seu único resultado autêntico e a sua verdadeira lição. Uma a uma, as trocas que o constituem são lances espirituosos, pelos contrastes de estilo e posição em que implicam, mas o processo no seu todo é apagado e desolador. Que quadro é este em que superioridade, maldícia, iniciativa constante, nitidez nos propósitos e nos movimentos produzem a impressão de inferioridade, impotência, inércia, falta de sentido etc.?”.

Aquilo que é para ser levado a sério acaba caindo no inverossímil e, portanto, no âmbito do fictício. A crônica desta morte já anunciada versa como se o instante fosse o já. O tempo é o presente em constante perda de si, velho e perecível a cada minuto. O tempo é a reticências do capítulo CXXXXIX — uma pausa, uma supressão, o instante em que o relógio deixa de mover-se para virar coisa morta: “O mais singular é que, se o relógio parava, eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos. Invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre”. Morrer não para entrar na imortalidade da palavra que fica, do grande clássico universal e atemporal, mas da palavra que morre e silencia. “Há coisas que melhor se dizem calando”, tal qual folha que um dia há de cair: “E caem! Folhas misérrimas do meu cipreste, heis de cair, como quaisquer outras belas e vistosas; e, se eu tivesse olhos, dar-vos-ia uma lágrima de saudade. Esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar... Heis de cair”.³¹⁴

Esse estilo de pêndulo que balança entre dois lados para mover o relógio, este estilo de ébrio — “... este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” —, é a forma de quem constrói a personagem à medida que constrói a narrativa: Tateando. E aí entra a figura sóbria e lúcida do autor-cronista que se esconde atrás do texto e do personagem bêbado e equilibrista de trapézio (“Um dia de manhã (...), pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro”).³¹⁵ Machado, ao camuflar-se nas memórias de

³¹⁴ ASSIS, *Memórias póstumas*, pp 94, 177, 113.

³¹⁵ ASSIS, *Memórias póstumas*, pp 113, 20.

alguém que fala do passado, discorre sobre o seu tempo presente. O cronista satiriza a pretensão “nobre e verdadeira” de um tal Brás Cubas de se individualizar e de atingir a imortalidade através de reminiscências biográficas. Como? Fragmentando e esvaziando a vida do narrador e colocando em risco seu *eu* profundo. Sobram os outros *eus*, as superficialidades, as máscaras, as imagens voláteis que se extinguem tal qual folha de cipreste ou página de jornal velho. Machado, através de Brás Cubas, pretende diferenciar-se pela construção de uma subjetividade imortal. Mas, posto que este *eu* se dilui sem cessar sobre os mais diversos temas e situações externas a ele, eis que há um esvaziamento geral e um clima de instantaneidade, característicos de um tempo presente. A alegoria para o desencantamento tanto do personagem anti-heróico quanto do livro enquanto objeto imortal é o jornal.

Presenciamos aqui a morte “trágica” do jornal como um contra-ponto da morte também “trágica” do protagonista? Receamos que não... Presenciamos a morte “satírica” de um herói moderno. Presenciamos o limiar “entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. É nesse interdito que se situa o jornal. Entre a tinta melancólica de um livro aurático que já não há e a sensação risível de que tampouco se perde com isso. A morte e sua suntuosidade trágica convertem-se em algo reproduzível e banal. Fala-se do além vida e, portanto, para além do mito ou do mistério. Lá, onde é permitida a burla do protagonista diante da nossa própria tragédia secular.

O tempo limiar dessa inversão sensorial Benjamin o encontrou no espetáculo barroco alemão, cujos estilhaços de estrela repercutiram para além do século XVII para deparar-se com a sua contemporaneidade: os modernos anos 20. Porque enquanto a tragédia ocupava-se com o mito e com o heroísmo passado, o drama barroco alemão fazia da própria vida histórica e da condição atual a essência de sua temática. Ao contrário da

Idade Média, que via a perecibilidade do homem e a fragilidade da história como etapas para se chegar à redenção, o drama barroco alemão representava a desesperança da condição terrena.

O Barroco não conhece nenhuma escatologia; o que existe, por isso mesmo, é uma dinâmica que junta e exalta todas as coisas terrenas, antes que elas sejam entregues a sua consumação. O além é esvaziado de tudo que possa conter o menor sopro mundano, e dele o Barroco extrai inúmeras coisas que até então tinham resistido a qualquer estruturação artística, e em seu apogeu, ele as traz violentamente à luz do dia, a fim de criar, em sua vacuidade absoluta, um céu derradeiro, capaz de dia de aniquilar a terra, numa catástrofe final.³¹⁶

Nada é mais sintomático da ambivalência do herói moderno de Machado do que o fato de ele ter caído das nuvens. Embora morto desde o princípio da escritura, sua condição não é a de um imortal, mas de um anjo caduco. Sabemos que os anjos em Benjamin não são exaltados por sua condição supra-terrena, ou seu poder, mas justamente por sua impotência e indecisão. Eles sucumbem, juntamente com qualquer mortal, ao desencantamento do mundo. Conforme Gagnebin,

longe de serem gloriosos mensageiros ou testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das

hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano. Se ficaram seres desajeitados e muitas vezes incapazes, eles continuam porém, ou talvez mesmo por isso, a ser anjos, porque é mais na incapacidade e na fraqueza antes que na força e na potência que poderia ainda se dar, segundo Benjamin, algo como uma relação ao divino.

Na interpretação da autora, a impotência do anjo serve de alegoria para a impotência contemporânea, ao mesmo tempo que impõe uma nova exigência (política) para que os homens interrompam o estado de infelicidade cotidiana e possam enfim ajudar os anjos na sua tarefa: a de instaurar “o perigoso transtorno da felicidade”. Agora, os anjos habitam as cidades. Não encontram refúgio no espaço celeste, a-histórico e eterno. Não há mais proteção ao efêmero, como o próprio Barroco já testemunhou, somente desamparo e transitoriedade.³¹⁷

A caducidade do príncipe no drama barroco não é, para Benjamin, outra coisa: “O Príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura que o fato de que também ele esteja sujeito a essa fragilidade”. Mas há no espetáculo barroco um personagem risível que entra em cena para contrabalançar o luto do Príncipe, instaurando assim a comédia dentro da tragédia: o intrigante (o “conselheiro ardiloso”). “O cômico, ou melhor, a pura pilhéria, é obrigatoriamente o lado interno do luto”. Ele confronta-se com o sentido de ruminação tão próprio à melancólica passividade do príncipe, cujo estatuto máximo encontra-se na pesquisa dos livros (“A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas. Sua meditação tem o livro como correlato”). Se o livro era

³¹⁶ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 90.

³¹⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin*. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 129.

recomendado como *arcanum* (remédio secreto) contra as investidas da melancolia,³¹⁸ o “ativismo do intrigante era considerado a indigna antítese da contemplação apaixonada, a única instância a que se concedia o poder de libertar os grandes dos enredos satânicos da história”.³¹⁹ Mas tal ruminação e auto-absorção poderiam levar o príncipe a um “abismo sem fundo” e nesse território minado é que o intrigante/conselheiro consolida o seu espaço. Diante da indecisão e da tristeza do príncipe “o intrigante superior é todo inteiro inteligência e vontade”. Por saber demais, torna-se infernal. Por estar privado das emoções ingênuas, paira sobre ele uma sensação de luto que, paradoxalmente, exige dele uma vida de santidade. “É o caráter incomparavelmente ambíguo de sua soberania espiritual que funda a dialética, muito barroca, de sua posição”, explorado pelos dramaturgos alemães em toda a sua potencialidade. “Eles conhecem os dois rostos do cortesão: o intrigante, como a alma danada do déspota, e o servidor leal, como o companheiro de sofrimento da inocência coroada”.³²⁰ Na dupla face do intrigante, que tem um papel dominante na economia da cena, o drama barroco equilibra-se em extremos.

A ambivalência barroca ecoa tardiamente no herói machadiano em questão. A expressão “entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia” encontra seu correlato na alternância sádica que Benjamin vê no intrigante: “entre a criança que ri e o adulto que se horroriza”. Tanto o luto do Príncipe quanto a alegria perversa do conselheiro são os dois lados de uma mesma face: a de Satã. Tal qual o anjo ou o alegorês, esse tipo trabalha sobre ruínas. “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das

³¹⁸ Lembremos que Brás Cubas almejava criar um “emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (*Memórias póstumas*, p. 20).

³¹⁹ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 165.

³²⁰ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, pp 118-121.

coisas”.³²¹ Encontramos a mesma ambivalência no personagem Freitas, de *Quincas Borba* (1891), um tipo “vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinquenta contos de renda”. E, não obstante, quando Rubião admira a sua alegria, Freitas argumenta: “ Engana-se, senhor; trago esta máscara risonha, mas eu sou triste. Sou um arquiteto de ruínas. Iria primeiro às ruínas de Atenas; depois ao teatro, ver o Pobre das ruínas, um drama de lágrimas, depois aos tribunais de falências, onde os homens arruinados...”.³²²

Na encenação barroca de *Memórias póstumas*, a história não é mais um processo de vida eterna, mas está fadada ao declínio. É do objeto morto que o personagem extrai a sua significação. Neste drama, o cadáver geralmente fala (e é escutado) nem que seja para testemunhar a caducidade do tempo cronológico e de uma história que se quer linear. Em seus lugares, o tempo estanque de um relógio que pára, posto que está para além da morte, e a história ao revés que se conta do fim para o começo.

Trata-se aqui do drama barroco de Brás Cubas. Da morte alegórica de Brás Cubas. Do anjo caduco Brás Cubas, arremedo de Príncipe com cortesão, que não encontra consolo na Cidade de Deus e retorna à cidade terrestre. Nesta sua representação barroca, o melancólico/satírico Machado destitui de vida o seu personagem e, por conseguinte, de todo o projeto formal do livro para dar-lhe outras significações. Conforme Benjamin,

se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento,

³²¹ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, pp 149, 150, 200.

de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. (...) Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente...³²³

Sem dúvida, estamos aqui falando de algo diferente. Estamos falando do instante em que Machado de Assis esvaziou de sentido toda uma cultura calcada no imortal livro para trabalhar sobre suas ruínas. Escolhendo um “defunto autor”³²⁴ para contar a história de sua vida, Machado põe em xeque a figura do narrador e a veracidade da própria escritura. Isto se confirma ainda mais quando tal narrador é alguém volúvel e sem-caráter, capaz de construir a narrativa com o mesmo estilo cínico que caracteriza a sua personalidade. O paradoxo se dá na tentativa de tornar o romance algo profundo e imortal (escolhendo como gênero o memorialístico), mas o deixando nas mãos de alguém tão superficial e que está, antes de tudo, morto. Construindo um personagem que tem por desejo fazer um romance ou biografia de sua vida, mas que acaba por se configurar exatamente por não ser nada disso, Machado parece querer experimentar uma outra forma mais próxima à volubilidade e à transitoriedade da crônica de um jornal.

Lucia Miguel Pereira nota a grande diferença na configuração do personagem volúvel Brás Cubas com relação aos anteriores. De “criaturas nítidas, fiéis a si mesmas”

³²² ASSIS, **Quincas Borba**, p. 42.

³²³ BENJAMIN, **Origem do drama barroco alemão**, p. 205.

³²⁴ Lucia MIGUEL PEREIRA, no artigo “O defunto autor” (publicado no *Suplemento Literário* de **O Estado de São Paulo**, nº 100, p. 3, ano II, 17/9/1958), defende que a criação do “defunto autor”, inaugurando a narrativa direta, fora uma estratégia de Machado para substituir, após a destruição de algumas crenças, idéias e sentimentos, o escritor meio romântico meio cético que escrevera, dois anos antes, *Iaiá Garcia*. “Agora, escrevendo do além-túmulo, diria o que lhe desse na cabeça, sem receio de magoar ou de escandalizar, rindo-se das ‘duas colunas máximas da opinião’, da ‘estima dos graves e do amor dos frívolos’”. In: VIÉGAS, Luciana (org.). **Escritos da Maturidade**: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. pp 30-33.

passa-se, a partir de *Memórias póstumas*, a “personagens de indeciso contorno, mutáveis, friáveis, instáveis, inconsistentes e incoseqüentes”, “moldadas pelas circunstâncias”. Se “mudara o material, mudaria também a técnica”.³²⁵

³²⁵ MIGUEL PEREIRA, “O defunto autor”, p. 33.

8.3 - *Memórias póstumas* e sua aproximação com o jornal

Como de fato mudou. O que era para se configurar como um romance memorialístico e existencial acaba por dar lugar a uma crônica de costumes e comportamentos vãos, mesquinhos e efêmeros. Algumas reflexões que se querem profundas são, na verdade, vazias de sentido, e dão em “nada”: “As *Memórias*, como os demais romances da maturidade de Machado, terminam em nada”.³²⁶ A fragmentação do texto revela o estilhaçamento do *continuum* temporal, registrando “cronicamente” um *sensorium* mais propenso à leitura dos jornais. Os grandes textos literários e filosóficos são tomados emprestados para as reflexões miúdas e sem alcance, algo que Machado já fazia desde as crônicas de sua juventude. Conforme Granja, “ao escorar-se na tradição para elaborar o comentário miúdo, constrói um procedimento bastante moderno, por meio do qual cria simultaneidade para registros lingüísticos e literários diferentes, sendo que a passagem de um ao outro produz um terceiro efeito, o qual traz reflexão e novidades”.³²⁷

Assim sendo, o fato de Brás Cubas comparar o seu livro ao Pentateuco de Moisés colocando-os no mínimo em pé de igualdade, quando não concluindo pela superioridade do seu, faz-nos supor, por uma reversão da ironia, que tudo a partir dali só poderá ser uma brincadeira. O tom sério, as referências célebres, apenas sinalizam para a sátira e para a

³²⁶ SCHWARZ, **Um mestre na periferia do capitalismo**, p. 65. Nesse livro, o autor analisa bem o descompasso e a volubilidade presentes no narrador como uma alegoria do descompasso e da volubilidade brasileiros, onde o aburguesamento da nossa sociedade se deu envolto pelo clientelismo e pela escravidão. O autor sugere que por trás do “nada” a que chega Brás Cubas está a crítica corrosiva e mordaz feita por Machado com relação às elites brasileiras, essas movidas pelo particularismo e pelo capricho.

³²⁷ GRANJA, **Machado de Assis, escritor em formação**, p. 76. A autora, discorrendo sobre a “prosa bamboleante” do escritor ensaiada na linguagem da crônica e emprestada, mais tarde, a sua ficção e a sua crítica literária –, diz que esse recurso narrativo, comum a um certo modelo de romance do século XVIII, é perfeitamente adequado à prosa moderna do jornal, uma vez que esta é composta por um ritmo acelerado, dinâmico e maleável: “(...) os modelos do passado são resultado da consciência literária das especificidades do texto que agora os veicula, entre as quais o tom dialogal é um aspecto importante. Por tudo isso, pode-se dizer que o narrador intrometido e volúvel não é apenas emprestado à crônica, mas congenial a ela” (p. 12).

superficialidade das idéias desse Brás. E para a sua posição ambígua também, porque apesar de parecer confiante e nobre, fragiliza-se à medida que o leitor percebe as artimanhas usadas pelo narrador para tentar seduzi-lo e manipulá-lo.

A imortalidade almejada (o autor chega a querer escrever um livro tão eterno e universal quanto a Bíblia) cai no instante-já da coisa já morta, do efêmero contido nos movimentos das asas de uma borboleta que se mata com um golpeio, na caducidade do corpo que não realizou nada (nem deixou filhos, nem escreveu um livro à altura de um grande homem, posto que não o era). A desqualificação do texto bíblico, efetuada quando o autor toma emprestado citações sagradas para usá-las no espaço profano do dia-a-dia como a paródia do Sermão da Montanha, “Bem-aventurados os que não descem”, ou como a citação do livro *Atos dos Apóstolos*, “Levanta-te, e entra na cidade”,³²⁸ entre outras, também dão a medida desse descompasso. O tom memorialístico, que se pretende território inalcançável de um *eu* profundo, cai no vazio de uma vida que se narra ébria, conforme o interesse ou a circunstância. A recordação perde a aura e não há trama que enlace os descaminhos do narrador. A ordem é a inconstância, o fragmentário e o descartável. Tudo é volátil e instantâneo como as páginas de um jornal do dia anterior. E não há nada mais perecível do que o jornal de ontem.

O tempo da repetição jornal é o tempo da moda e é o tempo da morte. É um tempo que faz de tudo para driblar a morte através de artifícios. Tempo do inferno, como classificou Benjamin (*Passagen Werk*) a modernidade capitalista. Em nenhum “romance” daquele tempo a morte foi tão desviada de seu sentido sacro como nesse. É quase como um espetáculo barroco, onde a caveira é que detém a vida e a propensão de falar aos vivos.

³²⁸ ASSIS, *Memórias póstumas*, pp 72, 74.

O jornal também desempenha o papel da caveira no mundo das mercadorias. Ele é a negação da morte, o seu adiar, o indício de que nada deve morrer. Ele é a incompletude do livro, sua repetição *ad infinitum*, a eterna ausência de um ponto-final, posto que amanhã haverá uma nova edição do sempre o mesmo. Ele é a alegoria da nova situação de uma humanidade que necessita criar esse aparato por temor às coisas que findam e, que paradoxalmente, nunca vivera tanto dentro do território do findável. Ressuscitar o morto, dar voz à caveira, torna-se fundamental. O personagem inventado por Machado é assim: recusa-se a morrer, quer continuar falando, mesmo que se repita exaustivamente. Quer criar um emplasto para aliviar nossa melancólica e ambígua humanidade. É um “vencedor”, no sentido de que faz parte da elite que dita a história oficial, mas, por um paradoxo, converte-se no emblema de que o vencedor também está sujeito à morte, ao arruinamento. E, quando atinge a morte, adquire liberdade para falar das ruínas da burguesia da qual fazia parte, dos alicerces frágeis que sustentam os seus monumentos. Como um alegórico, o personagem inventado por Machado descobre a natureza de ruína do mundo, desvendando a inexorável mortalidade da condição humana, a fragilidade do desejo, a perecibilidade do amor. E toda a visão alegórica é ambivalente. Conforme Rouanet, ela “exprime a vitória dos poderosos, mas ao mesmo tempo os condena ao abismo: a caveira não representa mais o destino dos vencidos, e sim um *memento mori* endereçado aos vencedores”.³²⁹

Consciente dos tempos modernos, Machado fundiu o passado e o presente no que lhes é irremediavelmente comum: a morte. Porque o que era ruína no passado já teve seu caráter de “novo”. A morte ronda o presente, “no brilho da vida fulgura a chama da destruição”.³³⁰ O espectro desse cadáver que ainda fala no nosso trecho em questão é o

³²⁹ ROUANET, *Édipo e o anjo*, p. 28.

³³⁰ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem...*, p. 150.

jornal, cuja morte é anunciada todos os dias. Produto do seccionamento do tempo industrial, a “novidade” de suas páginas está irremediavelmente já marcada pelo seu sucateamento. Como almejar a imortalidade na história, o percurso contínuo das horas, se o que nasce indubitavelmente já está com a marca da morte? Como apostar no “novo” se nele já está inscrito sua obsolescência?

A auto-absorção alegórica representa-se diariamente no palco barroco do jornal. O paradoxo do alegorista está em não suportar tal auto-absorção sem aniquilar-se. Conforme Benjamin, “para resistir à tendência à auto-absorção, a alegoria precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes”, ao contrário do símbolo que “permanece tenazmente igual a si mesmo”. Por isso, precisa ancorar o seu “algo diferente” em “algo fixo”. “O ideal cognitivo do Barroco, o armazenamento, simbolizado nas bibliotecas gigantescas, realiza-se na escrita enquanto imagem”.³³¹ Porque em toda a consciência da morte há um desejo inelutável de escritura, diria Gagnebin: “Sabe-se que as primeiras inscrições são as funerárias, rastros gravados em monumentos que lembram a presença do ausente”.³³²

Com efeito, não seria surpreendente que Machado tivesse encenado seu drama barroco de arruinamento do livro na própria imagem do livro com o intuito de fugir de uma auto-absorção que não deixa filhos para não transmitir o legado de toda uma miséria. Mas sabotou-o de dentro: contra sua totalidade, impôs uma escrita aos pedaços; contra sua monumentalidade, impôs uma escrita cotidiana; contra seu heroísmo atávico, inventou um personagem vacilante (mescla de príncipe melancólico e cortesão bufo); contra o erigido,

³³¹ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, pp. 205, 206.

³³² GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem...*, p. 165.

os seus escombros; contra o clássico, o anti-clássico; contra o homônimo, o heterônimo; contra o completo, o que não acaba; contra o linear; o desajustamento dos relógios.

As antinomias barrocas de *Memórias póstumas*, uma obra que nasceu para ser provisória, documentam para a eternidade o instante limiar em que o livro perdeu seu estatuto totalizante para ser servido em pedaços, tal qual o desmembramento de um corpo de jornal. Tal qual a sensibilidade barroca, o “novo” aqui é antes de tudo a ruína. “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”.³³³ Portanto, a intenção barroca de Machado era menos perpetuar um passado em vias de desaparecimento, trazendo de volta um defunto para documentá-lo, do que encenar no palco imanente o próprio desaparecimento. Ao descrever o trabalho da morte agindo sobre o tempo material e mundano, paradoxalmente, luta contra ela.

Pretendemos aqui dizer que o livro, tal como era, faz parte da cena trágica e o jornal, da cena barroca. *Memórias póstumas* situa-se em seu limiar. Conserva o sentido da perda do eterno e a dessensibilização dos sentidos instaurados no efêmero. Nele, convergem o tempo devorador e vazio que caracteriza a consciência tardo-moderna (e que também habita o jornal) e a busca do tempo perdido na lembrança, mas cujo sentido de reconfiguração esbarra na impossibilidade da morte. Só mesmo um cadáver pode tentar dotar de sentido a memória e ainda assim fracassa. A morte fala, mas pouco tem a dizer. Morte individual e morte coletiva condenadas à transitoriedade do tempo inumano que move o relógio de uma vida cada vez mais fragmentada pela lógica capitalista. Tempo em que nem a morte “consegue mais se vestir com as dobras solenes da eternidade, mas, tal os adolescentes de hoje nas ruas das megalópoles, arruma-se com os farrapos da moda e do

³³³ BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 200.

efêmero”.³³⁴ Cabe a nós, enquanto leitores alegóricos, dar-lhe um sentido que já não há (que já não provém desse espaço sagrado). A morte trivializa-se no seu constante esvaziamento de um sentido mítico e misterioso que até então a dotava de uma transcendência mágica. A imanência do jornal nos diz que todo dia morremos para nascermos no artifício.

Machado, sem dúvida, foi um dos primeiros autores brasileiros a vislumbrar e a testar esse novo sentido, essa nova experiência do olhar. Mesmo que o autor já dominasse a técnica da crônica desde a sua juventude, *Memórias póstumas* foi seu primeiro livro a registrar a articulação entre a produção literária auratizada e com assinatura e a publicação mecanizada e anônima do jornal.³³⁵ Testemunho disso são os capítulos curtos, quase noticiosos da vida do narrador; a não linearidade, como um jornal que se lê aleatoriamente; o caráter efêmero, documental e acelerado da narrativa; a presença do narrador volúvel e que conversa com o leitor; a intertextualidade com a tradição; a experimentação de técnicas narrativas inusitadas... O conteúdo está mais para a “literatura menor” da crônica, do que para um sopro romanesco bem acabado. A busca pela novidade que caracteriza o jornal também parece ser o que move Brás Cubas. Mas a marca do novo é também a marca do transitório e do caduco e a busca revela-se sempre vã, colocada num futuro que nunca se alcança.

E, no entanto, longe da perenidade que caracteriza o jornal, *Memórias póstumas* perdura. Porque dá testemunho da transitoriedade e fragilidade do “herói” moderno tão próximo a nossa própria experiência. Por trazer um personagem alegórico que encena a

³³⁴ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem...*, p. 166.

³³⁵ Sobre a questão dicotômica, dinamitada por Machado, entre a literatura “autógrafa” e a impressão mecânica, ver o ensaio *Machado de Assis e a musa mecânica*, de Flora SÜSSEKIND (In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. pp 183-191).

própria vacuidade do livro no qual se movimenta e também das cidades nas suas destrutibilidades cotidianas é que, paradoxalmente, este livro perdura. Este livro-ruína, que já nasceu marcado pela desintegração de seu corpo, permanece extremamente atual porque nos confirma a obsolescência de todas as coisas. “É porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição”.³³⁶ Já em *Iaiá Garcia*, de 1878, o personagem Luís Garcia, à beira da morte, ao fazer um inventário de seus papéis, acaba por concluir que o passado é um amontoado de destroços inúteis. O interessante é constatar que sua ruminação dá-se diante de jornais que havia guardado:

Na secretária, ao pé deste (Luís Garcia), havia um maço de coisas que serviam, um maço pequeno; a grande maioria era a dos **destroços inúteis**. Não é isso mesmo a imagem do passado? Luís Garcia desdobrava às vezes um jornal, avaramente guardado havia anos; duas cruzes ou alguns traços indicavam o trecho que nesse tempo lhe chamara a atenção. Relia-o agora; buscava o motivo da reserva e sorria. A impressão que comunicara algum interesse ao escrito desaparecera de todo; **o escrito era um esqueleto** (grifos nossos).³³⁷

Em *Memórias póstumas*, esse livro-esqueleto e que, no entanto, perdura para além de sua morte, Machado nos dá o testemunho, menos pelo conteúdo do que pela forma, de um tempo limiar. É a forma híbrida entre a tradição imortal do livro e a encenação da morte diária que é o jornal que dá o grande cenário da crônica de seu tempo. Um tempo marcado pelo descompasso, como analisa Schwarz a respeito de *Memórias póstumas*:

³³⁶ GAGNEBIN, *Baudelaire, Benjamin e o moderno*. In: _____, *Sete aulas sobre linguagem...*, p. 149.

³³⁷ ASSIS, *Iaiá Garcia*, p. 77.

Entre nós, o rompimento com a Metrópole e a abertura para o mundo contemporâneo não foram acompanhados de revolução social, como é sabido, consistindo antes num arranjo de cúpula. Ficava intacto o imenso complexo formado por trabalho escravo, sujeição pessoal e relações de clientela, desenvolvido ao longo dos séculos anteriores, ao passo que administração e proprietários locais (...) se transformavam em classe dominante, e mais, em membros da burguesia mundial em constituição.³³⁸

Machado não só esboça uma técnica nova de composição de um “romance” influenciado talvez pelo estilo talhado no jornalismo pela via da crônica, como também faz dessa técnica uma grande crônica de um Brasil ambíguo: colonial e com as classes sociais estanques, de um lado; e ansioso por ser moderno, de outro. Sem ser panfletário, sem ser absenteísta, apenas utilizando a forma revolucionariamente nova de compor a narrativa, causou desconforto, princípio fundamental para fazer sacudir a poeira da história. Mais do que um drama pessoal, podemos ler na entrelinhas de sua crônica-ficção todo um documento sociológico sobre sua época. Um documento que se serviu da técnica enquanto desdobramento de um tempo que desejava o novo e cujo olhar primeiro foi sublimado pela exaustão do próprio novo convertido em novidade. Tempos esses em que tudo almejava ser rápido: as informações, os transportes, as mudanças. Os indícios desses primeiros movimentos ficaram petrificados na memória que se desfalece em ruínas e, no entanto, as ruínas são indispensáveis para um texto que se quer escavador. *Memórias póstumas de*

³³⁸ SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 120.

Brás Cubas, essa imagem-dialética subscrita num tempo limiar, bem poderia caber nas prateleiras da biblioteca do colecionador de miudezas Walter Benjamin. Monumentais miudezas que abarcam todo o tempo histórico.

Como se vê, o jornal fundado por Brás Cubas converte-se numa alegoria da vida e da morte do personagem e também da vida e da morte do próprio livro enquanto objeto que só se faz enquanto se perde. Machado parece sentir que no mundo em exposição das vitrines e do jornal, onde tudo morre e se repete, não há mais lugar para a imortalidade. Tudo finda: o jornal de ontem é letra morta e o livro eterno dilui-se em fragmentos de crônicas esparsas cujo ponto de chegada é o lugar nenhum. Mas, por um paradoxo, o desejo de silêncio de Machado grita como nunca na nossa época em que tanto o jornal quanto o livro, heranças de um discurso moderno baseado no impresso, estão na iminência de extinguir-se. Será? Foi com esse temor que Osman Lins declarou:

Certamente, como tudo em nossa época, é o livro afetado pela descrença geral nos valores antigos. A destruição de muitas coisas que nos pareciam eternas e o advento de outras que acreditávamos impossíveis levam-nos a crer que já não há permanência para nada e que todas as velhas invenções, todas as conquistas do passado, acham-se em vias de desaparecimento. Onde a convicção, arraigada em muitos, de que o livro em breve cederá o lugar a outros instrumentos; a fase humana da palavra impressa estaria encerrada e ingressaríamos no ciclo da imagem, ou seja: regredimos, voltando à fase anterior à escrita, à da representação da coisa, representação adversa à conquista de seu significado através da sua apreensão intelectual.³³⁹

³³⁹ LINS, **Guerra sem testemunhas**, p. 147.

Assim como Benjamin atribui a durabilidade de Baudelaire a sua capacidade de demonstrar a transitoriedade das coisas e do ser, representados ambos na caducidade da metrópole moderna, também podemos derivar de Machado o testemunho pioneiro dessa experiência. Porque a modernidade de Baudelaire estava precisamente nessa capacidade de “descrever não só o que dura, mas sobre tudo o que, desde já, pertence à morte”.³⁴⁰ Se não estamos elegendo especificamente o papel das cidades na mudança sensorial de uma multidão, como fez Benjamin a respeito do poeta francês, procuramos derivar da imagem alegórica do jornal essa transfiguração dos sentidos. E *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontra-se no instante privilegiado da vigília em que uma forma monumental arcaica desfalece-se em ruínas. A melancolia do Príncipe é apenas o sucedâneo deste desmoronamento que conclama uma nova re-significação do sentido que se perdeu. Há transcendência no bojo da modernidade? Ou apenas auto-aniquilamento como o capítulo final (“Das negativas”) de *Memórias* parece aferir?

Falamos aqui do instante pioneiro em que a obra de arte resvalou para a era de sua reprodutibilidade técnica, ou em que a reprodutibilidade de uma técnica penetrou no espaço sagrado de uma arte, dessacralizando-a e dotando-a de novas significações. A fragmentação da obra, seu estilhaçamento e sua miniaturização são apenas reflexos de um tempo em que a totalidade do cânone literário fora seccionada para imitar o esfacelamento da experiência no mundo moderno. “Eu falava da imprensa periódica, que vive, porque descompõe, que é lida, porque despedaça”.³⁴¹

³⁴⁰ GAGNEBIN, *Sete aulas sobre linguagem...*, p. 153.

³⁴¹ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias do sobrinho do meu tio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 202.

Esse é o instante de Machado de Assis, cujo texto precisou ser despedaçado, tal qual o corpo de Maria de Macedo, esfacelando-se o livro em romance-folhetim, em crônicas, para reunir-se, formalmente de maneira fraturada, novamente em livro. Isto é, não satisfeito em se deixar cortar, traz a decomposição para dentro da obra total do livro. Surge, assim, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, com ele, um novo Machado. Um Machado barroco, antinômico e esfacelado, tal qual a experiência do corpo na sociedade moderna e que tem nas páginas cotidianas do jornal uma eloqüente alegoria. Porque “o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico”, declarou Benjamin em seu *Origem do drama barroco alemão*.³⁴² Benjamin, na ocasião, escrevia a respeito dos poetas barrocos, mas não poderia estar falando, simultaneamente, do “jornalista” Machado?

³⁴² BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão*, p. 210.

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ADORNO Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALBERTOS, José L. Martinez. **El ocaso del periodismo**. Barcelona: CIMS, 1997.

ANDRADE, Ana Luiza. **Transportes pelo olhar de Machado de Assis**: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.

ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe. 2ª ed. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1990 (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANTELO, Raúl. **João do Rio**: o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. Coleção Debates, n. 64.

ARMAÑANZAS, Emy; NOCI, Javier Diaz. **Periodismo y argumentación**: géneros de opinión. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. *Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*. In: _____. **Crítica literária**. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955

_____. Edição Jackson das **Obras completas de Machado de Assis**. Crônicas (1871-1878). 3º volume. São Paulo: Brasileira, 1955.

_____. **Papéis avulsos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

_____. **Memorial de Aires**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1976.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1992.

_____. **Quincas Borba**. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção travessias).

_____. **Iaiá Garcia**. 17ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Esaú e Jacó**. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

BARRETO, Lima. **Recordações do escrivo Isaiás Caminha**. 10ª ed. Rio de

Janeiro: Ática, 2001.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin:**

destruição e experiência. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução, apresentação e notas:

Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Charles Baudelaire** : um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José

Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da

cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
Obras escolhidas; v. 1.

_____. **Rua de mão única**: obras escolhidas volume II. Tradução de Rubens

Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOITO JR., Armando; TOLEDO, Caio Navarro de (orgs.). **Crítica marxista.** nº 10.

São Paulo: Boitempo, 2000.

BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis.** São Paulo: Ática, 1982. Coleção escritores

brasileiros: antologia e estudos; 1.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. In: **Travessia**: revista de literatura. Florianópolis (SC): Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (Edufsc), ago / dez 1996. n° 33. pp 11-41.

_____. “What is political art?”. Ensaio apresentado na conferência **Private time in the public space**, organizado como parte do inSITE97, no El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 22 de novembro de 1997.

_____. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Boston (Mass.): The MIT Press, 1991.

CANDIDO, Antonio (et al.). **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. São Paulo: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

COUTINHO, Afrânio (org.). **Machado de Assis** Obra Completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. vol. 3.

CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro**. 2º volume. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

DIMAS, Antônio (org.). **Vossa insolência**: crônicas / Olavo Bilac. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOLHA DE S. PAULO (org.). **Machado de Assis**: crônicas escolhidas. São Paulo: Ática, 1994.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “As idéias estão no lugar”. In: **Cadernos de debate I**: História. São Paulo: Brasiliense, 1976.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica**: ontem e hoje. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREUD (“O mal-estar na civilização” (1930[1929])). In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. vol. XXI.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin”. In: _____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide** : para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

GLEDSON, John (edição, introdução e notas). **Bons Dias!** crônicas (1888-1889)

Machado de Assis. São Paulo: Hucitec, 1996.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação** (à roda dos jornais).

Campinas (SP): Mercado das Letras; São Paulo: Fapespe, 2000.

JOÃO DO RIO. **Pall-Mall Rio** – Inverno mundano de 1916. Rio de Janeiro: Editores

Villas-Boas, 1917.

_____. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

_____. “A fome negra”. In: RODRIGUES, João Carlos (org.). **Histórias da gente**

alegre: contos, crônicas e reportagens da *belle-époque* carioca. Rio de Janeiro: J.

Olympio, 1981. pp 17-21.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a

uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro:

Tempo Brasileiro, 1984.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1979.

LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1982.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade

social. São Paulo: Ática, 1974. Coleção ensaios, 2.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias do sobrinho do meu tio**. São Paulo:

Companhia das Letras, 1995.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Imprensa e capitalismo**. São Paulo: Kairós, 1984.

_____. **O capital da notícia**: jornalismo como produção social da segunda natureza.

São Paulo: Ática, 1986.

MARQUES DE MELO, José. **Sociologia da imprensa brasileira**: a implantação.

Petrópolis: Vozes, 1973.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e

hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro**: a Escola de Frankfurt, a

melancolia e a revolução. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **O iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo:

Brasiliense, 1993.

MCLUHAN, Marshal. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. 2ª ed.

Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MONTALBÁN, M. Vázquez. **Inquérito à informação**. Lisboa: Iniciativas Editoriais,

1971.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – 2: necrose.

Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de

Janeiro na virada do século. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOVAIS, Fernando A (coordenador geral da coleção); ALENCASTRO, Luiz Felipe de

(org. do volume). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo:

Companhia das Letras, 1997. vol. 2

PAIVA DE LUCA, Heloisa Helena (org.). **Balas de estalo de Machado de Assis**.

São Paulo: Annablume, 1998.

PAIXÃO, Fernando (org.). **Crônicas escolhidas**: Machado de Assis. São Paulo:

Ática, 1994.

PEREIRA, Lucia Miguel. “Machado de Assis e nós”. Publicado na *Revista do*

Brasil. Rio de Janeiro, nº 12, pp 63-68, ano II, julho de 1939. In: VIÉGAS,

Luciana (org.). **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943), e em livros. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. pp 287-291.

_____. “O defunto autor”. Publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São*

Paulo, nº 100, p. 3, ano II, 17 de set. de 1958. In: VIÉGAS, Luciana (org.). **Escritos da Maturidade**: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994. pp 30-33.

_____. “As almas exteriores de Machado”. Publicado na coluna “Livros” da *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 6, 15 de set. de 1935. In: VIÉGAS, Luciana (org.). **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992. pp 198-201.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 37ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício (org.). **Os melhores contos de Machado de Assis**. 3ª ed. São Paulo: Global, 1986.

RANGEL, Eleazar Diaz. “A notícia na América Latina: mudanças de forma e conteúdo”. In: **Comunicação e Sociedade**. Revista semestral de estudos da comunicação do Instituto Metodista de Ensino Superior. Ano III, nº 5, março de 1981. São Paulo: Cortez. pp 91-119.

ROMANO, Vicente (org.). **Sobre prensa, periodismo y comunicación**: Karl Marx / Friedrich Engels. Madrid: Taurus, 1987.

_____. **El tiempo y el espacio en la comunicación**: la razón pervertida. Hondarribia [Guipúzcoa]: HIRU, 1998.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 6ª ed. (organizada e prefaciada por

Nelson Romero). Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (Tempo universitário; 63)

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luiz. **Crítica de la seducción mediática**. Madrid: Tecnos, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. **Ao vencedor as batatas**. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. “A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas”. In: **Machado de Assis, uma revisão**. Rio de Janeiro: In-fólio, 1998. pp 47-64.

SCLIAR, Moacyr. *Benjamin e o vento da história*. In: **Zero Hora**, Porto Alegre, 24 nov. 2001. Segundo Caderno.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **História da vida privada no Brasil** (vol. 3). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Machado de Assis e a musa mecânica”. In: **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993. pp 183-191.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1997.

ANEXOS

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 14)

Leitor do século XVIII, pintado por Ernest Meissonier em 1857 (Paris, Museu d'Orsay), ilustra a atitude de isolamento e concentração inerente à leitura do livro.

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 60)

A mesma atitude encontramos na pintura ao lado, de Manet.

O livro, tal qual o cavalete do pintor, tem caráter portátil. Porém, o aparecimento da fotografia e do jornal levaria a portatibilidade ao extremo.

(As duas pinturas acima encontram-se em CRARY, Jonathan. **Suspensions of perception: attention, spectacle and modern culture**. An: OCTOBER Book. Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 1999. p. 89)

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 51)

Jornal: movimento, coletividade e portatibilidade.

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 82)

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 64)

(CHARTIER, **A aventura do livro**, p. 89)

O Brasil importaria o modelo europeu na confecção de seus primeiros jornais. Apesar da falta de fotografias, a fragmentação do texto já era uma marca por excelência do jornal.
(BUCK-MORSS, **The dialectics of seeing**, p. 141)

Fragmentação que aqui fica evidenciada pelo corte literal das páginas que serão servidas em pedaços. O açougueiro da primeira ilustração é a alegoria perfeita da declaração de Machado: “creia-me, isto de filosofia não se faz com a pena no papel, mas também com o facão na alcatra”
(BUCK-MORSS, **The dialectics of seeing**, p. 361)

Capas de jornais mais recentes (como essas da **Folha de S. Paulo**) mostram as manchetes quase como textos de campanhas publicitárias, cujo fim último é instigar a compra do produto. O crescente aumento da inserção da fotografia remete à declaração de Olavo Bilac, ainda em 1901, de que a fotogravura iria destronar o texto, porque “a vida de hoje, vertiginosa e febril, não admite leituras demoradas, nem reflexões profundas”.

Nesta página, e nas duas subseqüentes, registros da necessidade moderna de movimento, subscritas tanto nos veículos de translação (como as imagens dos cavalos ao lado), como nos veículos de expressão (kaiserpanoramas, kinetoscópios, lanternas mágicas e, finalmente, o cinema). (CRARY, **Suspensions of perception**, pp 141, 135, 276)

(SETTE, Mário. **Maxambombas e Maracatus**. 4ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981)

Estas duas fotos ilustram o momento em que o *tílbury* era o mais popular meio de transporte do Rio de Janeiro, sendo muitas vezes tematizado por Machado de Assis. (TRIGO, **O viajante imóvel**, pp 190, 206)

Fonte: INTERNET

À esquerda, a sofisticação da Rua do Ouvidor imita as passagens e boulevares parisienses. (TRIGO, **O viajante imóvel**, p. 244)

Ao lado, a *coquette* parisiense é reverenciada pelos homens brasileiros, numa clara constatação de que tudo que vinha da França (moda, idioma ou mulheres) parecia melhor. (BUCK-MORSS, **The dialectics of seeing**, p. 302)

Na foto ao lado (assim como nas duas fotos da página seguinte), a arquitetura e o vestuário brasileiros são pautados pelo modelo europeu. Abaixo, uma vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro no século XIX.
(TRIGO, **O viajante imóvel**, pp 94, 233, 48, 29)

(TRIGO, **O viajante imóvel**, p. 180)

Acima e ao lado, dois exemplos das contradições reinantes no Rio de Janeiro, onde a sofisticação parisiense convive lado a lado com a realidade crua dos cortiços.

(PESAVENTO, Sandra Tatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999)

(As fotos desta página são do livro **O imaginário da cidade**, de Sandra Pesavento)

Ao lado, um exemplo de anúncio dirigido a uma pequena parcela abastada da população brasileira. Abaixo, a obsessão pelos remédios e pelo “estrangeiro” é evidenciada nos anúncios de época.
(TRIGO, **O viajante imóvel**, p. 85)

Aqui, dois exemplos da necessidade de mostrar-se, exhibir-se, tal qual produto numa vitrine da moda, que a elite carioca importaria da Europa na virada do século XIX para o XX: as passagens de Paris, estudadas por Benjamin, e o Palácio de Cristal, em Londres.
(BUCK-MORSS, **The dialectics of seeing**, pp 04, 84)

E por falar em Benjamin, eis aqui o seu retrato. Abaixo, o quadro de Klee que inspirou o filósofo a fazer conjecturas sobre vários conceitos (consultar nota de rodapé da página 182).
(BUCK-MORSS, **The dialectics of seeing**, pp 341, 94)

SÜSSEKIND, **Cinematógrafo de Letras**

SÜSSEKIND, **Cinematógrafo de Letras**

O mito do progresso refletido nos veículos
de locomoção, de D. Pedro II a Machado.

(NOVAIS, **História da vida privada no Brasil**, v. 2, p. 335)

Mais manifestações do mito do progresso:
eletricidade, transportes, modas e o
Palácio de Petrópolis, imitando o de
Londres.

(NOVAIS, **História da vida privada no
Brasil**, v. 2, pp 387, 390, 244)

Mas, apesar da atmosfera “moderna”,
a herança do “atraso” ainda estava bem viva.

(NOVAIS, **História da vida privada no
Brasil**, v. 2, pp 19, 436)

(NOVAIS, **História da vida privada no Brasil**, v. 2, pp 198, 202, 350)

(NOVAIS, **História da vida privada no Brasil**, v. 2, p. 334)

Mas que teria que conviver com o atraso e
com a falta de urbanização reinantes no país.

(NOVAIS, **História da vida privada no Brasil**, v. 2, pp 36, 71)

Os anúncios desta página foram tirados de NOVAIS,
História da vida privada no Brasil, v. 2, pp 41, 37, 40.

(SCHUARCZ, **As barbas do Imperador**, p. 101)

(SÜSSEKIND, **Cinematógrafo de Letras**)

(SÜSSEKIND, **Cinematógrafo de Letras**)